TOME II

C. MARTINÈS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Classes de 4e — E. P. S. 2e année

Édition revue et corrigée

Préface de

H. BOURGOIN

Inspecteur Général de l'Instruction Publique

ÉDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - PARIS

Printed in France

F. 14,00 + TVA

C. MARTINÈS

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

Préface de
H. BOURGOIN
Inspecteur Général de l'Instruction Publique

TOME PREMIER

Classes de 6e et 5e — Cours préparatoire 2e année
E.P.S. 1re année

TOME SECOND

Classe de 4e — E.P.S. 2e année

TOME TROISIÈME

Classe de 3e — E.P.S. 3e année

Édition revue et corrigée
discographies mises à jour

EDITIONS SALABERT
22, Rue Chauchat - PARIS

Printed in France

Copyright 1940 by Rouart Lerolle et Cie

R.L. 12.074 et Cie

AVANT-PROPOS

L'histoire de la musique, dans l'enseignement du second degré, ne peut être, comme l'enseignement du chant, qu'une simple initiation destinée à éveiller chez l'enfant l'instinct musical, le sens du beau, et le désir de parfaire sa culture musicale.

Cet enseignement doit évidemment s'adresser avant tout à la sensibilité de l'élève par le contact direct avec les œuvres des grands maîtres, et leur audition par tous les moyens possibles : phono, radio concerts, exécutions chorales, vient donc en premier lieu. Mais le livre n'est pas moins indispensable, parce qu'il permet de gagner du temps et d'en réserver davantage à l'audition et au commentaire des œuvres et aussi parce qu'il est bon que l'enfant puisse se remémorer par un texte l'essentiel de ce qu'il a entendu.

Se conformant aux directives des récentes instructions ministérielles, cette Histoire a donc été écrite avec le désir d'aider à la fois le professeur et l'élève.

Elle est divisée en trois fascicules qui correspondent à des classes différentes et dont le plan a été en quelque sorte imposé par la logique des faits. Le premier (des origines au début du XVII^e^ siècle) est dominé par l'intérêt historique qui s'attache à la naissance et au développement des différents genres. Le second (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) cherche surtout à préciser les formes classiques et à les étudier dans l'œuvre des grands musiciens qui les ont illustrées ; le troisième, du XVIII^e^ siècle à nos jours, met au premier plan l'individualité des musiciens, parce que, dans cette période moderne, c'est elle qui s'impose et que l'œuvre traduit.

INTRODUCTION

XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Quand commence le **XVII^e siècle**, les principaux genres de musique sont déjà constitués : d'une part l'opéra et l'oratorio avec, pour élément essentiel, le récitatif ; d'autre part, la musique instrumentale encore réduite aux danceries et aux transcriptions. Or, le XVII^e siècle est caractérisé en France par la doctrine littéraire du classicisme dont l'influence se fait sentir sur toute l'esthétique de l'époque et s'étend à toute une partie de l'Europe.

Basé sur le rationalisme de Descartes dont le principe est de tout soumettre à la raison, à la volonté, à la logique, le classicisme aurait pu conduire à une sécheresse absolue, à un art purement abstrait, s'il n'avait admis en même temps le goût pour la beauté que l'on continue de rechercher dans les modèles grecs.

Les classiques réalisent un équilibre harmonieux entre ces deux tendances en soumettant les différentes formes d'art à des lois de construction précises.

La musique n'échappe pas à cette doctrine et les différents genres déjà existants s'organisent peu à peu en des formes bâties selon des règles déterminées.

La musique classique, dans son principe, s'adresse donc avant tout à l'intelligence, à la raison.

La musique instrumentale devient alors de la musique pure, c'est-à-dire considérée seulement pour l'intérêt des combinaisons sonores sans que l'on songe encore à en faire un langage destiné à traduire des images précises et surtout des états d'âme. L'esprit y trouve sa satisfaction dans la symétrie qui préside à la construction de l'œuvre, dans le retour prévu des thèmes, dans la science du développement.

L'opéra français, de son côté, obéit à la même influence en se renfermant dans une coupe très déterminée et en recherchant une déclamation dans laquelle la musique est étroitement soumise à la poésie (Lully).

C'est pendant le **XVIII^e siècle** que la musique instrumentale atteint, en Allemagne surtout, à la perfection des formes (Haydn, Mozart). Le drame lyrique français, par contre, reflète les tendances nouvelles qui se manifestent. Alors que la tradition classique subit dans notre pays une décadence sensible dans tous les domaines de l'art, l'opéra, tout en conservant le même cadre et le même genre de déclamation, fait une place de plus en plus grande à l'élément spectacle afin de plaire à une société brillante et raffinée mais superficielle. Puis dans la seconde moitié du siècle, alors que s'imposent peu à peu les théories de J.-J. Rousseau, on cherche à se rapprocher de la nature, à bannir de l'art ce qu'il peut avoir de conventionnel (Gluck en France, Mozart en Allemagne).

Cette réaction contre le style d'opéra de l'époque précédente explique d'autre part la faveur dont jouit un genre nouveau : l'opéra comique.

A la fin du siècle et après que la révolution française a apporté dans le monde tout

un courant d'idées neuves, apparaît Beethoven qui, tout en conservant les grandes formes classiques et en les portant à leur apogée, les amplifie et les assouplit de telle sorte qu'il peut librement y exprimer toute la gamme des sentiments humains. Il ouvre ainsi la voie au Romantisme : désormais la musique cesse d'être de la musique pure pour devenir pendant une assez longue période un art essentiellement subjectif où l'individualité du musicien va s'exprimer toute entière.

Le *XVII*e *et le XVIII*e *siècle* ont vu en outre se constituer des **écoles** dont chacune, surtout en ce qui concerne le drame lyrique, se différencie des autres par un style bien particulier.

L'Ecole Italienne est celle de la **mélodie**. Elle se caractérise dans les œuvres vocales par une surabondance d'ornements et de virtuosité. Il y a prédominance de la musique sur la poésie. Cette école s'impose à l'Angleterre et à l'Allemagne jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle.

L'Ecole Française, plus sobre, plus intellectuelle, rejette la virtuosité vocale comme contraire à la vérité dramatique. Dans l'opéra, la musique est soumise à la poésie.

L'Ecole Allemande prend naissance au XVIIIe siècle d'abord dans le domaine de la musique instrumentale, puis dans celui de l'opéra avec Mozart. Elle se libère alors de la tutelle italienne. L'opéra allemand est marqué par la recherche d'un juste équilibre entre la poésie et le chant et par le rôle prépondérant attribué à l'orchestre.

XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

PREMIÈRE PARTIE

LES FORMES

I

L'OPÉRA

En Italie.

L'Opéra, drame musical entièrement chanté, que les Florentins avaient créé au début du XVII^e siècle, à l'imitation de l'ancienne tragédie grecque, était avant tout un spectacle aristocratique, donné à la cour des princes, devant un auditoire de grands seigneurs, de lettrés, d'érudits qui, seuls, pouvaient en comprendre les recherches et les raffinements. L'Opéra était en effet un genre d'un caractère plus intellectuel que dramatique. Il avait pour élément essentiel le récitatif, sorte de déclamation musicale où le chant s'efforçait d'imiter autant que possible les accents du langage parlé pour en renforcer l'expression. Ce récitatif, encore bien imparfait, n'échappait pas à une certaine monotonie.

Un grand musicien, **Claudio Monteverde** (Crémone 1568-Venise 1643) orienta l'opéra dans sa forme définitive. Sans rien changer à la forme extérieure de l'opéra florentin, il l'enrichit au dedans en donnant à l'expression dramatique une puissance qu'elle n'avait jamais eue jusqu'alors. Comme les Florentins, Monteverde cherchait à se rapprocher du drame grec, mais au lieu de s'en tenir, dans le récitatif, à l'imitation des accents caractéristiques du langage, le musicien, envisageant le problème sous un aspect beaucoup plus large, soutenait que la musique, tout en restant soumise à la poésie, devait avoir aussi pour but de traduire les sentiments et par conséquent devait avoir de son côté un langage bien à elle. Il introduisit donc dans le récitatif une foule d'éléments expressifs, empruntés pour la plupart au style du madrigal qui le transformèrent complètement en en faisant, non plus une simple traduction littérale de la parole, mais un moyen d'expression dramatique, coloré, chantant, capable de rendre toutes les nuances du sentiment. L'œuvre entière en était ainsi vivifiée,

enrichie, amplifiée. L'orchestre lui-même prenait une importance expressive toute nouvelle.

L'œuvre la plus célèbre de Monteverde est *Orfeo* (1608). D'un premier opéra, *Ariane*, il ne nous reste qu'un splendide Lamento.

★

De Florence, l'opéra se répandit rapidement dans toute l'Italie, mais il ne tarda pas à perdre son caractère primitif et à tomber en pleine décadence.

Rome fut la première à connaître la musique récitative et se passionna pour le nouveau genre, mais les poètes et les musiciens firent bientôt passer au second plan la préoccupation du récitatif ; ils ne pensèrent alors qu'à flatter le goût des spectateurs pour tout ce qui était divertissement ; le drame ne fut plus que prétexte à danses, ritournelles instrumentales, grands airs et « machines » (c'est-à-dire décors animés), somptueuses et compliquées.

Puis on rechercha de plus en plus la virtuosité dans le chant et le texte poétique, qui était pourtant le fonds même de l'opéra florentin, devint complètement indifférent. On s'essaya seulement à écrire sans aucun souci de la déclamation, des morceaux de pure mélodie, surchargés de vocalises, d'ornements de toutes sortes où brillait le talent du chanteur et cela contrairement à toute vraisemblance dramatique. Le drame lui-même n'avait plus aucune importance et l'intrigue ne servait qu'à relier plus ou moins vaguement les différents airs ou divertissements.

Venise réagit contre cette décadence et on peut y suivre des essais intéressants pour faire de l'opéra un spectacle populaire au lieu d'un divertissement aristocratique. Cavalli, qui fut à la tête de ce mouvement, donna à l'opéra vénitien un caractère plus près de la réalité, une expression plus libre et plus intense du sentiment dramatique.

Au XVIII^e^ siècle, l'opéra italien fut illustré par **Scarlatti**, fondateur de l'Opéra napolitain, auquel on doit des innovations importantes concernant les éléments du drame et qui lutta vigoureusement lui aussi contre l'abus de la virtuosité en faveur de la vérité dramatique et de l'expression juste.

Piccini (1728-1800), à la fin du siècle, eut également une grande célébrité. Il tenta, sans succès durable, de s'imposer en France.

Malgré les réactions de certains compositeurs, l'école italienne manifeste donc dans son ensemble une tendance très nette pour la prédominance de la musique sur la poésie. Les Italiens sont avant tout des mélodistes ; ils aiment la musique pour la musique. Cette tendance est un des traits distinctifs du génie particulier de leur race qui pendant longtemps s'opposa à celui de l'Ecole française.

★

En Allemagne.

L'opéra, introduit en Allemagne par les artistes italiens, fut favorisé par la protection intelligente des princes allemands qui encouragèrent les compositeurs de leur pays à s'instruire dans l'art nouveau.

Schütz (1585-1672) fut le premier des musiciens allemands à écrire un

opéra. Il n'apporta aucune modification sensible à la tradition italienne.

En 1678 s'ouvrit à *Hambourg* un théâtre populaire d'opéras. Deux maîtres, **Francken** et **Keiser,** (1674-1734), l'illustrèrent de leurs œuvres. Formés eux aussi à l'école italienne, ils en conservèrent le style, mais avec une certaine profondeur et une certaine pureté, qui font pressentir une orientation nouvelle de la musique allemande.

Hændel, bien qu'ayant donné la plupart de ses ouvrages en Angleterre, appartient cependant à l'école allemande. Il fit d'ailleurs entendre ses premiers opéras au théâtre de Hambourg sous la direction de Keiser, en 1705 et 1708, mais c'étaient encore des œuvres composées sous l'influence italienne, avec tous les défauts du genre, et elles ne faisaient nullement entrevoir le grand génie que devait être ce musicien.

Gluck, s'il donna en premier lieu ses chefs-d'œuvre à Vienne, appartient à l'école française par le caractère de sa réforme.

L'opéra allemand reste donc en quelque sorte impersonnel jusqu'à la venue de **Mozart** qui en est le véritable fondateur. Le maître lui donne son caractère national en créant *l'opéra symphonique* où l'orchestre devient un élément essentiel, avec un rôle expressif et dramatique aussi important que celui des voix. Les tendances opposées des écoles française et italienne s'y trouvent conciliées par l'équilibre parfait existant entre la mélodie et la déclamation. En prenant ses personnages dans la vie familière ou dans le domaine du fantastique, Mozart ouvre la voie à l'opéra romantique.

Beethoven n'écrivit qu'un seul opéra : *Léonore*, appelé ensuite *Fidelio* et représenté à Vienne en 1805. L'œuvre, tout en renfermant des pages d'une grande beauté et d'une grande noblesse de style ne présente pas l'intérêt des œuvres instrumentales. L'ouverture de *Léonore* en reste le fragment le plus connu.

★

En Angleterre.

L'Angleterre n'a eu aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qu'un seul compositeur d'opéras vraiment national, **Purcell** (1658-1695) qui essaya de triompher de la concurrence italienne, mais mourut avant d'avoir pu y parvenir.

Après avoir pris l'école italienne pour modèle, Purcell en est détourné par sa personnalité extrêmement puissante et originale qui donne à son œuvre un accent très particulier et la sauve de la platitude et de l'effet trop facilement obtenu. Son inspiration est vigoureuse et même violente, d'une profondeur tragique souvent impressionnante. Quelques pages de son opéra, *Didon et Enée* (1680), sont de toute beauté.

Après la mort de Purcell, l'Angleterre adopta des musiciens étrangers, en particulier **Hændel** qui y passa la plus grande partie de sa vie et y composa ses chefs-d'œuvre. Ses oratorios, plus que ses opéras, méritent d'être considérés comme tels.

★

En France.

Pendant que l'Italie toute entière se passionnait pour la tragédie lyrique et que l'Allemagne l'adoptait, la France devait lui rester indifférente

pendant assez longtemps encore pour rester fidèle au *Ballet de Cour.*

Ce genre de divertissement demeura le passe-temps préféré de la cour sous le règne d'Henri IV et de Louis XIII. C'est seulement pendant la régence d'Anne d'Autriche que parurent pour la première fois à Paris des spectacles italiens (1647), et c'est en 1647 qu'eut lieu au Palais Royal la première représentation d'opéra, avec l'*Orfeo* du compositeur italien **Luigi Rossi.**

L'influence de *Mazarin* fut pour beaucoup dans l'introduction de l'opéra en France. Mazarin, élevé à Rome, y avait connu les grands compositeurs d'opéras et avait assisté aux représentations fastueuses que donnaient les seigneurs italiens. Il était donc tout naturel qu'il songeât à acclimater en France une forme de théâtre dont il conservait le souvenir et le regret. Il espérait aussi y trouver un dérivatif aux intrigues des courtisans en détournant l'attention de ces derniers vers ce nouvel art. Il favorisa donc la venue des musiciens italiens, mais contre son attente, la cour ne se passionna pas pour l'opéra et conserva sa préférence pour le ballet. Celui-ci était particulièrement aimé du jeune roi Louis XIV, excellent danseur, qui trouvait là l'occasion de satisfaire son goût pour les attitudes théâtrales et les costumes éblouissants. A cette époque, le Ballet avec son luxe, sa mise en scène, ses pièces de vers raffinés et galants, ses danses harmonieusement réglées, un peu compassées et solennelles, sa musique dont la sobriété n'excluait ni la grâce ni l'expression, était un spectacle tout de bon ton et de mesure où les courtisans rivalisaient entre eux pour attirer l'attention et la faveur du monarque.

Benserade, **Lully,** écrivaient ces ballets. **Molière,** avec Lully comme collaborateur, se servit de cette forme dans ses *comédies-ballets : Monsieur de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme*, etc.

Cependant des musiciens français cherchaient, à l'imitation des Italiens, à créer le style dramatique. En 1659, le musicien **Lambert** collaborant avec l'abbé **Perrin,** fit un essai avec une *Pastorale en musique*, représentée à Issy, près de Paris, puis devant la cour. Ce n'était pas un opéra à proprement parler, mais une suite de scènes mises en musique. Dix ans plus tard Perrin et Lambert obtinrent le *Privilège de l'Académie royale de musique,* qui leur permettait de représenter publiquement des opéras. Ils donnèrent en 1671 le premier opéra français : *Pomone*, bien mauvaise imitation de l'opéra italien mais qui marque le véritable début de ce genre dans notre pays.

C'est à **Lully** qu'il appartenait de créer la tradition de l'opéra classique français. Italien de naissance, mais venu très jeune en France, il eut le mérite de comprendre parfaitement les tendances du goût français. Dans le cadre créé par l'Italie, il sut ordonner et équilibrer les différents éléments de l'opéra, pour en faire un ensemble harmonieux, où tout était composé selon le même esprit de clarté, de logique, de raison qui dominait toutes les formes d'art à cette époque.

Rameau, qui lui succéda, conserva la même tradition. Il enrichit la musique d'une harmonie plus savante, mais il fit de grandes concessions au goût de ses contemporains pour l'élément spectacle. Ses opéras laissent une place considérable aux divertissements et deviennent des *opéras-ballets,* ce qui diminue l'intérêt dramatique des œuvres.

Gluck, à la fin du XVIII^e^ siècle, revint au véritable drame musical en supprimant tout ce qui n'était qu'ornement ou spectacle pour ne penser

qu'à la pureté et à l'intensité de l'expression tragique. Dans ses opéras, tout concourt à la vérité dramatique et sa musique, dépassant de beaucoup l'imitation plus ou moins stricte de la parole, à laquelle s'étaient soumis ses prédécesseurs, prend par elle-même une signification expressive qui s'ajoute à celle des mots et la renforce.

II

L'ORATORIO

L'Oratorio créé en 1600 à Rome avec la *Tragédie de l'Âme et du Corps* d'**Emilio di Cavaliere**, se développe en Italie puis de là, passe en Allemagne et en France.

Les oratorios, surtout au début, ne diffèrent de l'opéra que par le sujet qui est religieux puis, plus tard, par l'absence de mise en scène. Ils ont les mêmes caractères de style que les drames lyriques contemporains. Les musiciens n'ont pas cherché d'innovations dans ce genre et se sont servi de l'écriture dramatique en usage de leur temps.

★

En Italie.

L'essai de Cavaliere amena de nombreuses imitations qui, toutes, avaient le caractère d'opéras sacrés car on y trouvait une certaine mise en scène. La forme en était assez primitive. Les personnages représentaient le plus souvent des allégories : le Temps, le Monde, le Péché, etc., ce qui excluait tout intérêt dramatique. La monodie y avait un rôle prépondérant, le récitatif se distinguant à peine de l'air ; quelques chœurs et des symphonies y étaient intercalés.

Carissimi (1603-1674) donna à l'oratorio une vie nouvelle. Ses œuvres ne sont plus des opéras sacrés mais des *cantates d'église* [1] où l'action n'est pas représentée mais racontée par un personnage, *l'historicus*, auquel répondent les héros de l'histoire ainsi que des ensembles et des chœurs. C'est déjà la forme qu'adopteront plus tard Hændel et Bach. Carissimi abandonne l'allégorie et choisit des personnages concrets : Job, Abraham, etc., introduisant ainsi l'élément dramatique. Il manie très habilement les grandes masses chorales et en tire de grands effets. Le récitatif perd de sa prépondérance, devient plus mélodique.

Scarlatti (1649-1725) après avoir donné à l'Air d'opéra une forme indé-

1. La *Cantate*, d'abord profane et dont l'origine est assez mal définie, est contemporaine des premiers essais de monodie. Elle consiste en un air pour voix seule, avec plusieurs strophes chantées sur la même basse mais avec une réalisation harmonique chaque fois différente. On composa ensuite des Cantates où les récits, les airs, les ensembles s'entremêlaient. La cantate classique contenait de grands airs faits pour rehausser la virtuosité du chanteur. Elle exerça à ce point de vue une influence néfaste sur le style de l'opéra.

pendante du récitatif (Air da capo, avec reprise), l'introduit ainsi transformé dans l'oratorio où il est comme dans l'opéra un morceau de virtuosité vocale. A partir de ce moment, l'oratorio italien redevient un opéra à sujet sacré où le goût de la virtuosité vocale passe avant toute autre chose. Le sens liturgique lui-même disparaît. L'Air du capo est remplacé par le grand air en deux parties : lent, allegro, qui assure le triomphe des chanteurs.

Piccini (1728-1800) écrivit ses oratorios dans ce style.

★

En Allemagne.

L'Oratorio allemand eut pour précurseur **Schütz** (1585-1672) qui, en même temps que Carissimi, donnait les premiers chefs-d'œuvre de la Cantate d'église. Un séjour en Italie permit à ce musicien de suivre les leçons du maître **Gabrieli** et de s'assimiler ainsi le style italien qu'il sut ensuite équilibrer habilement avec le style allemand, plus sévère. Il mêla ainsi les ressources de l'ancienne polyphonie du XVI^e^ siècle avec celles qu'apportait l'emploi de la monodie italienne et d'une harmonie nouvelle.

Schütz, très religieux, écrit sur des sujets religieux et illustre sans y rien changer des textes empruntés aux Psaumes, aux Evangiles, à la Bible. Le caractère liturgique est scrupuleusement respecté. Le style récitatif s'attache à l'expression dramatique du texte ; l'accompagnement instrumental s'y efforce de son côté et quand cela est nécessaire, Schütz fait intervenir des masses chorales imposantes. Ses œuvres les plus célèbres sont les *Passions* et les *Symphonies sacrées*.

L'oratorio allemand est donc bien différent de l'oratorio italien par son caractère vraiment religieux, éloigné de toute représentation théâtrale. Il s'en éloigne encore par une création originale, le *choral*, qui en devient un élément essentiel.

Le *choral*, forme de chant exclusivement allemande, eut son origine au XVI^e^ siècle dans le mouvement de la Réforme. Le protestantisme, bannissant de l'église la musique savante qui ne pouvait être suivie par tous les fidèles, la remplaça par des cantiques très simples et en langue vulgaire chantés par tous les assistants.

Luther composa lui-même des chorals publiés en 1524. Le choral se caractérise par une courte mélodie, divisée en périodes rythmiques très nettes et suivant presque syllabe par syllabe le texte versifié. Il est à plusieurs voix.

Le choral introduisait dans l'oratorio un élément nouveau. **J. S. Bach** lui donna dans ses œuvres une importance considérable et en tira des effets splendides. **Bach,** sans apporter aucun changement à la forme de l'oratorio, en fit une composition monumentale par les proportions, par la richesse de la polyphonie, par l'intensité dramatique de l'expression. Ses Passions sont autant de chefs-d'œuvre dans lesquels se résument magnifiquement l'art et la foi des siècles antérieurs.

Hændel a, lui aussi, écrit des œuvres grandioses où l'art polyphonique s'épanouit. Le caractère cependant en est tout autre. Si les personnages et les récits de la Bible en forment la matière, le style revêt un aspect décoratif

et brillant bien éloigné du profond sentiment chrétien de Bach. Hændel emploie toutes les formes dramatiques et symphoniques en usage de son temps ; sa technique est surprenante et sait se servir de ce qu'il y a de meilleur dans tous les styles. Comme Bach, Hændel donne aux chœurs un rôle très important.

Haydn, dans ses oratorios, s'inspire surtout de la nature. Il en trace des tableaux pittoresques dans la *Création* et les *Saisons* en employant souvent le style descriptif.

★

En Angleterre.

L'Angleterre, pour l'oratorio comme pour l'opéra, adopta **Hændel** qui a laissé dans ce genre ses plus grands chefs-d'œuvre.

★

En France.

L'Oratorio français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ne présente aucune forme vraiment originale.

Marc-Antoine Charpentier (1634-1702), élève de Carissimi, ne fit qu'amplifier sans les transformer, les découvertes faites par son maître.

La musique écrite par **Moreau** pour l'*Esther* et l'*Athalie* de Racine peut être, à la rigueur, considérée comme appartenant au genre de l'oratorio. Elle suit le style de l'opéra français contemporain.

III

L'OPÉRA-COMIQUE

L'opéra-comique est une sorte de comédie, parfois de drame, où le dialogue parlé alterne avec le chant. Il diffère donc en cela de l'opéra qui est entièrement chanté. Il en diffère aussi par le sujet, pris généralement dans la vie familière au lieu d'être emprunté à la mythologie, à la légende ou à l'histoire, et par le caractère de l'œuvre dans laquelle l'élément comique apparaît souvent, au moins au début du genre.

On peut en faire remonter l'origine au XV^e^ siècle, au moment où le théâtre religieux se sécularisait et où les Mystères étaient peu à peu remplacés par des spectacles, moralités ou farces, coupés de divertissements variés et représentés par des associations de comédiens, les *Enfants Sans Soucis* et les *Clercs de la Basoche*. Mais bien avant cela, un premier exemple de ce genre avait été donné au XIII^e^ siècle, par le trouvère *Adam de la Halle*, avec le *Jeu de Robin et de Marion*.

Aux farces et aux moralités succédèrent des petites pièces très simples mêlées de dialogues et de chants. C'étaient les *Comédies de chansons*. Elles formaient les spectacles des théâtres en plein air installés à Paris à l'occasion des deux grandes foires qui s'y tenaient chaque année : la *Foire Saint-Germain* et la *Foire Saint-Laurent*. Les Comédies de Chansons du début du XVII^e^ siècle sont le point de départ de l'Opéra-Comique. Dans ces Comédies, on intercalait des chants populaires connus de tous et que l'on adaptait chaque fois à de nouvelles paroles. On les appelait *vaudevilles* ou *timbres*.

Le Théâtre de la Foire connut au temps de Lully toutes sortes de déboires, car le Privilège de l'Académie Royale de Musique défendait, en dehors de l'opéra, toute représentation mêlée de chant et de danse. Ce n'est qu'en 1716 qu'il put librement donner des pièces de ce genre. On ne tarda pas à les appeler *Opéras-Comiques*, parce qu'elles étaient alors des parodies d'opéras qui empruntaient à la tragédie lyrique un certain nombre d'airs, en les caricaturant.

L'Italie connaissait, elle aussi, un genre de théâtre un peu semblable à l'opéra-comique : *l'opera-buffa* (opéra bouffe ou bouffon). L'origine de ce genre se trouvait dans la coutume que l'on avait, en Italie, de faire entendre entre les actes d'un opéra, de petites scènes comiques ou intermèdes dans lesquels on finit par intercaler des chants. Ces intermèdes se transformèrent ensuite en œuvres complètement indépendantes d'où sortit l'opéra-bouffe.

Celui-ci diffère de l'opéra-comique en ce qu'il est entièrement chanté et comprend invariablement des situations grotesques amenées par un personnage bouffon.

Dans ce genre de pièces, les Italiens faisaient preuve de leurs qualités de mélodistes avec une musique légère, chantante, spontanée et expressive, bien éloignée du style de nos opéras et appliquée à des sujets pris dans la vie familière.

Aussi lorsqu'en 1752 une troupe de comédiens italiens donna à Paris un de ces opéras-bouffes, la *Servante Maîtresse* de **Pergolèse,** les musiciens français, pour qui c'était la révélation d'un art nouveau, se divisèrent en deux camps : les uns, partisans de la musique française dans la tradition de Lully et de Rameau, c'est-à-dire guidée par la poésie, par la raison, et les autres, partisans de la musique italienne où la mélodie passe avant tout. Il y eut des discussions très vives connues sous le nom de *Guerre des bouffons*.

Le succès de l'œuvre de Pergolèse décida nos musiciens à s'en inspirer et en 1753 s'ouvrit, à la Foire Saint-Laurent, le premier théâtre d'opéra-comique fondé par **Jean Monnet.** Ce fut le vrai début d'un genre illustré au XVIII^e^ siècle par toute une lignée de musiciens dont les principaux sont **Dauvergne, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Grétry.** Les poètes **Favart, Sedaine,** parmi beaucoup d'autres en fournissaient les textes.

Jean-Jacques Rousseau composa un petit opéra-comique, le *Devin du Village* (1753), où il prétendit mettre en pratique ses théories sur la musique française qu'il voulait simple et naturelle à l'imitation de l'opéra-buffa. Assez pauvre comme musique, le *Devin* n'est pas dépourvu de grâce et d'une certaine naïveté un peu fausse.

★

Caractères de l'Opéra-Comique. — Le genre de l'opéra-comique s'oppose fortement à celui de l'opéra et représente une tendance nouvelle, également indiquée à la même époque, dans la littérature et dans les arts plastiques.

Alors que l'opéra est un spectacle de Cour, dans un style noble et pompeux, l'opéra-comique évolue vers un caractère populaire, vers la recherche de la nature, de la simplicité, réclamés par les écrivains et les philosophes du XVIII^e^ siècle.

Léger, gracieux, très simple d'action comme de style, il contraste avec la solennité de l'opéra. Il ne met plus en scène des héros tragiques mais des personnages pris dans la vie familière. *Le Chasseur et la Laitière*, le *Jardinier et son Seigneur*, le *Déserteur*, etc. Mélange de sérieux et de comique, il admet des épisodes dramatiques, cependant le ton n'atteint jamais au pathétique et le dénouement est toujours heureux. L'amour est le principal ressort de l'intrigue sans toutefois provoquer les conflits et les bouleversements de la tragédie classique copiée par l'opéra. Une émotion sans violence, une pointe de sentimentalité, de la grâce, de la gaîté, une action beaucoup plus vivement menée que dans l'opéra, car elle n'est pas retardée par le dialogue chanté, tels sont les caractères du genre, très nettement influencé par le goût de la campagne à la manière de Watteau et de Boucher. Le décor est champêtre, pastoral, les villageois sont quelque peu apprêtés et les ingénues « sensibles » avec un peu de mignardise. Tel quel, l'opéra comique apparaît plein de couleur, de vie et de pittoresque.

La musique en est souvent très pauvre, mais alerte ; les ariettes, banales mais légères et pimpantes, ravissaient le public. **Monsigny** éleva le genre, soignant davantage l'instrumentation. **Grétry** le traita en véri-

table musicien, s'inspirant des principes de **Lully** et préparant ceux de **Gluck**.

Lucile, le *Tableau parlant*, *Richard Cœur de Lion* le rendirent célèbre.

L'opéra-comique français eut une influence certaine sur le drame lyrique. En habituant le public à une musique très accessible, très populaire, il le détourna des œuvres de Lully et de Rameau qui parurent trop solennelles. Il rendit peut-être plus facile le succès de Gluck qui était justement une réaction contre cet art.

★

Un genre analogue à l'opéra-comique naquit en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Le *Singspiel* ou opérette eut comme principe l'introduction dans une pièce de théâtre de mélodies d'un caractère simple et populaire telles qu'elles existaient déjà sous la forme de *lieder*. Les caractères du *lied* allemand sont ceux, en effet, de l'art populaire : chants facilement exécutables, sans aucun ornement, d'un dessin mélodique assez net pour être aisément retenu avec ou sans accompagnement instrumental. Créé en 1766 par **Hiller,** le Singspiel eut immédiatement un grand succès. Ecrit très souvent sur des traductions d'opéras-comiques français ou d'opéras-bouffes italiens, il comprenait des lieder très simples en couplets, de petits airs, des duos, des chœurs. Comme en France il contrastait avec l'opéra sérieux par la simplicité de son style, par le caractère familier de ses sujets.

Mozart lui donna une vie nouvelle en composant *l'Enlèvement au Sérail* (1782). *Les Noces de Figaro* (1786) écrites d'après la comédie célèbre de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, appartiennent au genre de l'opéra-comique par le mélange du dialogue parlé et du chant, mais la musique y a une telle importance, le style en est d'une telle qualité, qu'il faut y voir en réalité un *opéra de demi-caractère.*

Opéra			Oratorio			Opéra-Comique		
Italie.	*Allemagne.*	*France.*	*Italie.*	*Allemagne.*	*France.*	*Italie.*	*Allemagne.*	*France.*
—	—	—	—	—	—	—	—	—
Monteverde (1568-1643)								
	Schütz (1585-1672)			Schütz (1585-1672)		Opera-buffa		Théâtre de la Foire
		Lully (1633-1687)	Carissimi (1683-1674)		Charpentier (1634-1712)			
Scarlatti (1659-1725)			Scarlatti (1659-1725)					
								J.-J. Rousseau (1671-1741)
	Haendel (1685-1769)	Rameau (1682-1754)		Haendel (1685-1759)				
				Bach (1685-1752)				
		Gluck (1714-1787)				Pergolèse (1710-1736)	Singspiel-Hiller (1766)	
Piccini (1728-1800)			Piccini (1728-1800)					Philidor (1726-1795)
	Mozart (1756-1791)						Mozart (1756-1791)	
								Grétry (1741-1813)
Cimarosa (1740-1801)						Cimarosa (1749-1801)		
	Beethoven (1770-1826)							

IV

MUSIQUE INSTRUMENTALE

La musique instrumentale du XVII^e siècle s'organise en des formes bien déterminées qui, développées et portées à leur plus haut point de perfection au XVIII^e siècle, seront les formes classiques par excellence.

Le développement de la musique instrumentale est favorisé par les perfectionnements apportés à la fabrication des instruments dès la fin du XVI^e siècle et par le rôle de plus en plus important tenu par ces derniers dans la musique de Cour.

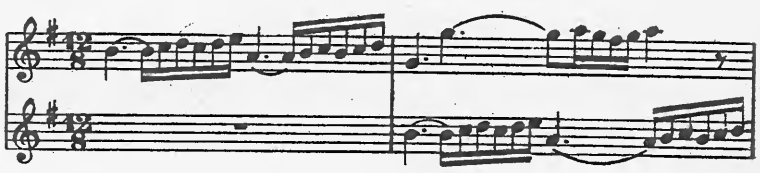
Les grandes formes instrumentales créées au cours de ces deux siècles sont la Fugue, la Suite, la Sonate, le Concerto, la Symphonie, la Musique de Chambre (trios, quatuors, etc.).

★

1° La Fugue.

La fugue est une composition polyphonique écrite en style de contrepoint et qui consiste à faire successivement entendre un thème ou *sujet*, dans diverses tonalités, déterminées par des règles précises. La fugue est basée sur l'*imitation*, c'est-à-dire sur la reproduction successive des mêmes dessins rythmiques ou mélodiques par deux ou plusieurs voix sur les divers degrés de la gamme. L'imitation rigoureuse d'un dessin donné s'appelle *canon*. Elle peut se faire à n'importe quel intervalle : unisson, octave, quinte, etc.

Ex. de Canon à l'unisson (J.-S. Bach).



C'est le principe de l'imitation qui a donné naissance au *Motet* du Moyen-Age d'où provient la *fugue*. La fugue est donc d'origine vocale, mais elle peut être également exécutée par un ou plusieurs instruments et cette forme se rattache alors directement à celle du *Madrigal accompagné* de la Renaissance, qui devient ensuite purement instrumental (il provenait lui-même du Motet).

La fugue instrumentale ne prit pas immédiatement sa forme définitive. Au XVI^e siècle, elle en est encore à la période primitive d'imitation dans de petites compositions pour orgue ou clavecin appelés *Canzoni* et *Ricercari*. **Antonio de Cabezon,** en Espagne ; **Gabrieli** et **Frescobaldi,** en Italie ; **William Byrd,** en Angleterre ; **Froberger, Buxtehude, Pachelbel,** en Allemagne ; **Couperin, Marchand, Clérambault,** en France, furent les principaux maîtres de ce genre.

A partir de la seconde moitié du XVII^e siècle la fugue instrumentale entra en pleine floraison en Allemagne où elle prit place parmi les formes d'art les plus élevées.

J. S. Bach lui réserve un rôle prépondérant dans son œuvre, soit comme forme traitée pour elle-même (Préludes et Fugues pour clavecin et pour orgue, clavecin bien tempéré, etc.), soit comme élément principal de construction dans les oratorios et les cantates. Il lui donne une envergure et une perfection qui n'ont pas été dépassées et qui en font la plus belle expression de l'art polyphonique.

La fugue dans sa forme définitive est ainsi établie :

1° Exposition. — *a*) Le *sujet* (ou antécédent) est le thème qui forme la phrase principale sur laquelle est bâti le morceau.

b) La *réponse* est la reprise, l'imitation du sujet, faite par une deuxième partie rentrant en retard sur la première ; elle a lieu à un intervalle de quinte.

c) Le *contre-sujet*, phrase accompagnant le sujet et la réponse (le sujet peut avoir plusieurs contre-sujets).

d) La troisième partie, rentrant à son tour en retard sur les autres, reprend le sujet, mais cette fois dans le ton principal et ainsi de suite jusqu'à ce que toutes les parties aient été entendues.

L'exposition est finie lorsque toutes les rentrées sont faites ; elle peut recommencer plusieurs fois si l'on fait varier l'ordre des entrées ; il peut même y avoir contre-exposition si l'on produit la réponse avant le sujet. Des *divertissements* peuvent séparer toutes ces entrées.

2° Développement. — Formé généralement d'imitations empruntées à de courts fragments du sujet et de la réponse. Des modulations diverses conduisent à la dominante du ton principal.

3° Strette ou stretto (mot italien signifiant serré). C'est le retour de tous les éléments de la fugue, mais en ordre de plus en plus rapproché, de plus en plus serré.

4° Pédale, comprenant un certain nombre de mesures pendant lesquelles une note d'une partie quelconque est obstinément tenue tandis que les autres parties font entendre des imitations.

5° Coda ou terminaison de la fugue.

La Fugue est réelle si la réponse reproduit exactement le sujet dans le ton de la dominante ; elle est tonale si la réponse déforme le sujet pour éviter cette modulation.

Dans le détail, la fugue comporte une infinité de variantes ; elle est généralement précédée d'un Prélude en style libre et qui semble, à l'origine, s'être réduit à quelques accords plaqués ou arpégés que l'instrumentiste faisait entendre pour se « mettre dans le ton ». Le Prélude est une introduction dans le même ton que la fugue.

La fugue est donc une forme de composition très rigide où la science du musicien doit s'exercer à travers des règles d'une extrême complexité.

Dernier vestige de l'art polyphonique du Moyen Age et de la Renaissance, elle le prolonge à travers la période classique.

★

2° La Suite.

La Suite a ses origines au Moyen-Age dans les chansons populaires de danses.

D'abord chantées par une seule voix ou à l'unisson, ces chansons devinrent vers le XIVe siècle des pièces polyphoniques écrites à plusieurs parties, puis on remplaça les voix par des instruments lorsque ceux-ci eurent été assez perfectionnés. On appelait *Transcriptions* ces chansons de danse désormais privées de paroles et devenues danses exécutées par des instruments seulement.

A mesure que cet usage se répandait, il y eut une quantité de danses nouvelles, différentes par leur rythme et par leur nom, les unes lentes, comme la Pavane, les autres vives, comme la Bourrée. D'abord uniquement faites pour être dansées, elles sont souvent, ensuite, jouées en concert et ne gardent plus des danses que leur titre et leur rythme, et encore celui-ci est-il souvent déformé. En même temps on prend l'habitude de faire toujours entendre plusieurs de ces pièces à la *suite* l'une de l'autre. C'est alors qu'on donne à ces ensembles le nom général de Suite ou Ordre et, en Italie, de Sonate (en italien, le mot sonare signifie produire un son avec un archet ; d'où : sonata, sonate, qui s'appliquait à une Suite pour instruments à archet).

Le goût de l'époque pour la logique et la symétrie impose aux différentes pièces de la Suite de se soumettre à trois règles essentielles : 1° Elles doivent appartenir à une tonalité de même nom, soit majeure, soit mineure (ex. do maj., do mineur). 2° Elles doivent se suivre en faisant alterner un mouvement vif et un mouvement lent. Ex : à une Allemande (mouvement assez vif) peut succéder une Sarabande (mouvement lent) puis une Gavotte (mouvement modéré) puis une Gigue (mouvement rapide). 3° Chaque pièce, à son tour, se divise en deux parties au point de vue tonal. Toute l'organisation de la Suite est donc *binaire.*

Pendant toute la première partie du XVIIe siècle, la Suite se maintient sous cette forme, mais en même temps, on commence par désigner plus particulièrement sous le nom de Sonate une Suite ne comprenant pas plus de trois ou quatre morceaux et dans laquelle les noms de danses sont remplacés par l'indication du mouvement : Allegro, Andante, Presto, etc. [1].

L'Italie a alors deux sortes de Sonates : *la sonate d'église* (sonata di chiesa) qui commençait par un mouvement lent et se terminait par une fugue, et la *Sonate de chambre* (sonata di camera) qui était la Suite proprement dite, précédée d'un *Prélude.*

---

1. Toute cette musique a un style très particulier déterminé par la sonorité de l'instrument. Sur le clavecin, en effet, il était impossible de faire entendre des sons soutenus, un chant large, car on n'avait pas encore trouvé les perfectionnements qui, dans le piano, permettent de prolonger les sons. Aussi toutes les œuvres pour clavecin sont-elles écrites dans des mouvements vifs ou avec des quantités d'ornements et de traits rapides pour entourer les notes principales.

Les compositeurs de Suites ont été nombreux. En Italie, **Domenico Scarlatti** fut le plus célèbre ; en Angleterre : **Purcell**.

L'école française, particulièrement brillante, eut pour la représenter plusieurs maîtres qui composèrent des œuvres pleines de charme, d'élégance, de finesse.

Jacques Champion de Chambonnières appartenait à la Chambre de Louis XIV comme claveciniste.

François Couperin (1668-1733) était organiste de la Chapelle du Roi. Ses très nombreuses pièces pour clavecin portent le nom d'*Ordres*. Dans beaucoup d'entre-elles, Couperin, tout en gardant la coupe des anciennes danses, en remplace les noms par des titres expressifs : *La Plaintive*, *la Majestueuse*, *la Tendre*, etc. D'autres pièces sont à tendance imitative : les *Abeilles*, la *Linote effarouchée*, etc. Ou bien se rapportent à des personnages (La *Prude* faisait allusion à Mme de Maintenon). Enfin, dans certaines pièces, Couperin trace de véritables caricatures : les *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandie* sont une véritable satire contre la corporation des musiciens.

Jean-Philippe Rameau, avant d'écrire des opéras, composa des pièces pour clavecin qui sont de petits chefs-d'œuvre. Lui aussi leur donne souvent un titre et une tendance expressives : *l'Entretien des Muses*, *les Tourbillons*, *le Tambourin*.

Dans l'école allemande, les noms de **Hændel** et surtout de **Jean-Sébastien Bach** dominent.

Bach (1685-1752) porta la Suite à son plus haut degré de perfection. Les *Suites françaises* et les *Suites anglaises* sont parmi les plus connues. Leur caractère est différent des œuvres de l'école française ; il n'y a aucune recherche imitative. Il s'agit ici uniquement de musique pure, c'est-à-dire où la perfection de la mélodie et de la composition compte avant tout.

Après Bach, la Suite disparut complètement pour faire place à la Sonate.

★

3° La Sonate.

La Sonate, lorsqu'elle s'est dégagée définitivement de la Suite, au XVIIIe siècle, consiste alors en un ensemble de trois ou quatre pièces jouées par un seul instrument à clavier ou par un instrument à clavier et un autre instrument concertant.

La Sonate classique a une forme très déterminée. Non seulement on y trouve l'alternance des mouvements vifs et lents, mais chaque morceau, en particulier le premier, y est bâti sur un plan tonal très précis, soumis à une disposition *ternaire* alors que dans la Suite cette disposition était binaire.

La Sonate comprend quatre ou trois morceaux : un *Allegro*, un *Andante* ou *Adagio*, un *Menuet* ou un *Scherzo*, un *Finale* qui est souvent un *Rondeau*.

1° Allegro : trois parties essentielles.

Exposition. — Thème principal dans le ton du morceau.

Second thème, dans un ton voisin (soit à la dominante si le premier est en majeur, soit au relatif majeur si le premier est mineur).

Un passage secondaire ou divertissement est placé après chacun des thèmes.

Développement. — Partie centrale composée d'éléments mélodiques et rythmiques empruntés aux thèmes principaux.

Réexposition. — Retour du thème principal dans le ton du morceau.

Retour du second thème, toujours dans le mode majeur.

Retour des divertissements à leur place habituelle.

Coda, c'est-à-dire conclusion.

2° Andante (ou adagio). — Les lignes en sont moins nettement déterminées que dans l'allegro.

Il y a parfois *deux* parties :

a) motif principal dans le ton de la dominante ;

b) retour du motif dans le ton principal.

Ou *trois* parties. C'est alors la forme *lied* (d'une forme de chant allemand).

a) première période, assez développée mais à un seul thème ;

b) période intermédiaire, d'un caractère souvent différent ;

c) retour de la première période ;

Coda.

L'andante peut être aussi sous forme de *thème avec variations*, c'est-à-dire où le thème se reproduit avec diverses modifications mélodiques ou rythmiques.

3° Menuet. — Toujours à 3 temps.

En deux parties, avec reprise de la première.

Première partie : *a*) Période principale finissant dans le ton principal, ou à la dominante, ou au relatif. Jouée deux fois.

b) Période secondaire ramenant la première pour terminer dans le ton principal.

Deuxième partie ou *Trio.* — Sur le même plan que la première partie.

Scherzo, même coupe que le Menuet, mais dans un mouvement plus vif ; il peut être indifféremment à 2 ou 3 temps.

4° Finale. — Même coupe que le premier allegro.

Rondeau. — Thème principal répété trois ou quatre fois entre chaque reprise ou refrain, se trouve un divertissement formant couplet.

Coda brillante pour terminer.

Ce type de sonate classique n'atteignit pas immédiatement à cette symétrie et à cet équilibre. Chaque grand musicien du xviii^e^ siècle contribua pour sa part à son perfectionnement.

Hændel, J. S. Bach, écrivirent des sonates mais encore peu différentes de la suite. Bach, cependant, développe l'Allemande, première pièce de la Suite et d'où devait sortir l'allegro initial de la Sonate. L'Aria (air) ancêtre de l'andante, est introduit dans la Suite.

C'est à un des fils du grand Bach, **Karl-Philippe-Emmanuel Bach** (1714-1788) qu'il appartient d'avoir fait progresser la Sonate et de l'avoir orientée vers sa forme définitive. Il ajouta le second thème dans l'allegro initial et employa un style libre au lieu du style fugué jusqu'alors en usage.

Haydn (1732-1809) porta à sa perfection la forme ébauchée par Em. Bach. A partir de ce moment, elle devint le modèle de composition pour la musique de chambre (trios, quatuors, etc.) et pour la symphonie.

Mozart (1756-1791), sans lui apporter d'éléments nouveaux, l'enrichit de toute sa sensibilité, de sa grâce, de son style brillant, coloré et chantant. Ce n'est déjà plus uniquement de la musique pure : la personnalité du musicien commence à se laisser entrevoir.

Rust (1739-1796) fait pressentir Beethoven par les innovations qu'il introduit dans la construction de la Sonate, dont il réduit les mouvements à trois et même à deux, adoptant pour certaines œuvres un thème unique qui se retrouve dans les différents morceaux. Il est ainsi un précurseur de la *forme cyclique.*

Beethoven (1770-1827) rénove complètement la Sonate classique, tant au point de vue de la forme que de son contenu expressif. Il l'amplifie et l'élargit en lui donnant une très grande liberté de construction grâce à laquelle il peut, à son aise, traduire les sentiments les plus variés et les plus profonds. Ainsi, il porte à leur apogée les formes classiques et, en même temps, ouvre la voie au romantisme.

★

La forme sonate, dont le plan solidement établi et la symétrie répondaient au goût classique, s'imposa plus ou moins rapidement à toute la musique instrumentale du XVIII^e siècle, que ce soit au Concerto, à la symphonie, ou à la Musique de Chambre, mais l'évolution de ces différents genres fut soumise à d'autres éléments, au nombre d'instruments employés et au rôle qui leur est attribué.

★

4° Le Concerto.

Le Concerto (mot italien, du latin *concertare* : lutter, rivaliser), est une forme de musique instrumentale dans laquelle un instrument solo (ou parfois deux ou trois instruments soli) en qui se concentre tout l'intérêt musical, est opposé à un orchestre chargé de l'accompagner, de le mettre en valeur, et de remplir les vides entre les différentes parties du solo. Le concerto est, pour le soliste, un morceau de virtuosité.

Son origine, comme celle de la Suite, se trouve dans les Transcriptions pour instruments d'œuvres primitivement écrites pour les voix (Chansons et Madrigaux) et où, le plus souvent, un instrument principal tenait la partie supérieure tandis que les autres instruments avaient le rôle d'accompagnement.

De là, sans doute, provient l'idée d'un solo opposé à un groupe.

Au commencement du XVII^e siècle, on trouve en Italie, sous le nom de Concert d'Eglise (Concerto di chiesa) une forme de musique religieuse remplaçant le Motet polyphonique et où les voix en soli s'opposaient à l'ensemble des instruments et alternait avec eux. Le musicien **Viadana** (1564-1645) semble en avoir été le créateur.

Ce principe d'un solo alternant avec un ensemble passa vers la fin du siècle dans la musique purement instrumentale ; ce fut le *Concert de Chambre* (Concerto di Camera) et le Concerto grosso. Dans ces concerts, il y avait généralement deux ou trois instruments soli, le plus souvent des

violons, concertant entre eux et opposés à un autre ensemble d'instruments accompagnant. C'est la même forme que la Sonata di chiesa. A cette époque, les genres se juxtaposent et se confondent, ce qui rend leur détermination très difficile. Le *concerto grosso* comprenait trois groupes d'instruments : 1° le violon principal ; 2° le concertino (groupe d'instruments concertant avec le violon ; 3° le concerto grosso (autre groupe faisant l'accompagnement). Le Concerto grosso se continua vers la fin du XVIII^e siècle par la Symphonie concertante, œuvre orchestrale avec plusieurs instruments concertants traités en solo, qui se rattache à la Symphonie proprement dite.

Les Italiens **Torelli** (1650-1709) et **Corelli** (1653-1713) donnèrent les premiers exemples de ces concerts. **Vivaldi** (1678-1743) enrichit le genre.

J. S. Bach a écrit un grand nombre de Concerts et là encore, il apparaît comme l'aboutissement parfait de l'époque qui le précède immédiatement. Dans son 5^e Concerto le clavecin devient pour la première fois un instrument soliste.

Ainsi la forme du Concert primitif pour plusieurs instruments s'achemine vers celle du Concerto classique pour un *seul* instrument accompagné par un véritable orchestre.

Viotti (1755-1824), violoniste remarquable, fut le premier à composer des Concertos pour violon seul et petit orchestre, celui-ci formé généralement du quatuor à cordes augmenté de deux hautbois, deux cors et deux bassons.

Haydn et **Mozart**, en conservant la même orchestration, donnèrent le rôle de soliste à des instruments divers : clavecin puis piano, violon, flûte, clarinette, etc.

Beethoven amplifie le Concerto. Il donne à l'orchestre une réelle importance symphonique et l'enrichit en y ajoutant deux clarinettes, instruments tout à fait nouveaux à l'époque, deux trompettes et deux timbales, ceci moins pour en augmenter la puissance que pour en varier les timbres. Il tend de plus en plus à faire disparaître l'opposition entre le solo et l'orchestre et dans certaines pages des derniers concertos, l'instrument principal finit par se fondre dans l'ensemble orchestral.

Au point de vue de la *forme*, le Concerto n'a pas tardé à se renfermer dans un plan déterminé, adoptant depuis Vivaldi et Bach la division en trois mouvements : vif, lent, vif, qui était le plan de l'Ouverture placée en tête des suites et des opéras.

Dans le concerto classique, le *premier mouvement* est du *type sonate :* exposition, développement et réexposition, mais la présence de deux éléments, le soliste et l'orchestre, oblige à la répétition des thèmes : donnés d'abord par l'orchestre, ils le sont ensuite par le soliste. La réexposition, avant de se terminer, s'interrompt pour faire place à la *cadence de virtuosité.* On appelle ainsi un passage où l'arrêt de l'orchestre est marqué par un point d'orgue et pendant lequel le soliste accumule les difficultés de virtuosité. Certaines compositeurs ont écrit eux-mêmes leurs cadences ; d'autres les ont laissées à la fantaisie du virtuose ; il est de tradition que celui-ci laisse son nom attaché à la cadence qu'il a inventée.

Le *second mouvement* est dans la forme *lied.*

Le *Finale* est un *Rondeau* dont les couplets sont exécutés par le soliste et le refrain par l'orchestre. Il y a souvent une cadence de virtuosité avant la dernière reprise du refrain.

5° La Symphonie.

La Symphonie, ou Sonate pour orchestre, diffère, comme instrumentation, du Concerto en ce que chaque instrument y est traité suivant son caractère particulier, avec une importance égale à celle des autres. Il y a donc fusion de tous les instruments et non plus opposition comme dans le Concerto.

Lorsqu'elle est définitivement constituée avec sa forme classique, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, elle est construite sur le plan de la Sonate en quatre mouvements : Allegro, Andante, Menuet, Finale.

Sa formation ne peut être déterminée qu'assez difficilement par suite de l'application du mot symphonie à des genres très divers. Au XVII^e siècle, il désigne tantôt une brève ritournelle instrumentale introduite dans une composition vocale, tantôt une Ouverture, tantôt une simple pièce, écrite pour plusieurs instruments et qui d'autre part pouvait s'appeler *divertissement*, *cassation*, *nocturne*, etc. La Symphonie, comme toutes les autres formes, s'est donc organisée lentement par la concentration et la coordination de différents genres en faveur au XVIII^e siècle : l'Ouverture, le Concerto, la Sonate. Son orientation définitive fut, en grande partie, l'œuvre des musiciens allemands appartenant à la cour princière de *Mannheim*, dans le Palatinat. L'influence exercée sur la musique du XVIII^e siècle par les cours allemandes apparaît comme très importante. Les princes de Saxe et de Bavière, le duc de Wurtemberg, possédaient des orchestres excellents pour lesquels des compositeurs en renom ne cessaient d'écrire toutes sortes d'œuvres. L'Electeur Palatin, Carl Théodor, entretenait lui aussi, à Mannheim, de nombreux musiciens, d'élite. C'est à un des directeurs de sa musique, **Stamitz** (1717-1757), que revient le mérite d'avoir composé les premières véritables symphonies dont l'orchestration était encore bien réduite : quatuor à cordes, deux hautbois et deux cors ou deux trompettes et timbales ; elles étaient exécutées par une trentaine de musiciens environ. Le plan primitif des pièces appelées symphonies comprenait trois mouvements, comme l'Ouverture et le Concerto. On attribue à l'école de Mannheim, sans toutefois en avoir une entière certitude, l'introduction du quatrième mouvement, le Menuet, intercalé avant le Finale. L'influence de Stamitz et de ses disciples rayonna sur toute l'Europe, notamment à Paris où le maître fit entendre plusieurs de ses œuvres au Concert spirituel et chez le fermier général La Pouplinière, grand amateur de musique.

Gossec (1734-1829), qui, d'autre part, écrivit de la musique destinée à accompagner les grandes fêtes de la Révolution, composa des symphonies sur le plan de l'école allemande. Habitué à employer une orchestration puissante dans des œuvres exécutées en plein air, il appliqua cette science de l'instrumentation à ses symphonies où les instruments à vent, en particulier, sont renforcés et ont un rôle plus important.

En Allemagne, **Haydn** fixe définitivement les formes ébauchées par ses prédécesseurs ; division en quatre mouvements, le premier mouvement étant bâti sur le plan de l'allegro de Sonate ; il créa ainsi le type classique de la symphonie.

Mozart continue l'œuvre de Haydn ; il atteint la perfection tant au point de vue de la technique que de la forme.

Beethoven donne à la Symphonie des proportions inconnues jusqu'alors et la renouvelle ; il y fait entrer les voix dans la Neuvième Symphonie avec Chœurs.

★

6° La Musique de Chambre.

La *musique de chambre* (da camera) désignait primitivement la musique profane destinée au concert par opposition à la musique d'église (da chiesa).

On appelle ainsi aujourd'hui un genre de compositions écrites pour un petit nombre de solistes jouant ensemble, Le nom de ces compositions est déterminé par le nombre de musiciens qui les exécutent : *trio*, *quatuor*, *quintette*, *sextuor*, *septuor*, etc.

Comme le Concerto, la musique de chambre a pour origine l'ancien Madrigal transcrit pour instruments et dans lequel un instrument principal était soutenu par quatre autres avec lesquels il forma un ensemble polyphonique à cinq parties. Lorsqu'on cessa de pratiquer le style polyphonique à la fin du XVI^e^ siècle, on inventa la *basse chiffrée* ou *basse continue*. Au lieu d'écrire réellement les différentes parties accompagnant l'instrument principal, on se contentait de placer au-dessus de la partie de basse des chiffres indiquant les intervalles que devaient exécuter les parties intermédiaires. C'était une indication assez approximative et la réalisation plus ou moins bonne dépendait des accompagnateurs. L'usage se répandit bientôt de confier au clavecin l'accompagnement en basse chiffrée et au début du XVIII^e^ siècle on abandonna l'écriture à cinq parties pour adopter *l'écriture en trio*, soit en trio réel avec deux instruments concertants et une basse continue, soit avec trois instruments principaux accompagnés par le clavecin réalisant une harmonie chiffrée. De cet usage dérivent directement nos trios et nos quatuors avec piano. Quant au quatuor à cordes seul, il est plutôt une réaction contre la basse chiffrée qui donnait lieu à des abus, et un retour au style polyphonique puisque les quatre parties sont écrites réellement et ont une égale importance. La même tendance amena les musiciens du XVIII^e^ siècle à donner au clavecin, puis au piano, un rôle égal à celui des autres instruments.

La *forme* des œuvres de musique de chambre suivit la même évolution que celle des autres genres : coupe en trois mouvements, comme le Concerto, puis introduction d'un quatrième mouvement et adaptation dans les différents morceaux du plan de la sonate.

Parmi les précurseurs se trouvent l'**Abbé Steffani** (1654-1728), **Alessandro Scarlatti** (1659-1725), **Sammartini** (1704-1774). Puis viennent les grands classiques : **Haydn, Mozart, Beethoven.**

Le quatuor à cordes seules, venu plus tardivement, a reçu presqu'immédiatement sa forme définitive.

Haydn, Albrechtsberger (1736-1809), **Mozart**, contribuèrent à la fixer.

Beethoven en composa seize et dans ce genre encore apporte de telles innovations, que le quatuor devient avec lui totalement indépendant du genre Sonate ou Symphonie.

★

Les Instruments.

L'instrumentation, au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, se modifie considérablement, moins en ce qui concerne les instruments eux-mêmes qu'en ce qui regarde leur emploi et leur groupement. L'orchestre classique se constitue.

Les « familles » du XVI^e^ siècle, dont chacune permettait théoriquement de réaliser une polyphonie complète, finissent par se réduire à quelques types de chaque sorte.

Quelques instruments disparaissent complètement. Tel est le *luth*, qui avait eu un rôle si important à l'époque précédente.

Les instruments à cordes, c'est-à-dire à archet, deviennent indispensables dans l'orchestre et même le constituent souvent à eux seuls. Au XVII^e^ siècle encore les *violes* formaient un groupe important. Il se réduisit peu à peu aux quatre types que nous connaissons. On trouvait déjà dans l'orchestre de Lully le *dessus de viole* ou violon, la *viole* ou *alto*, la *basse de viole* ou *violoncelle*. La *contrebasse* qui complète la série, fut inventée en Allemagne à la fin du XVII^e^ siècle.

Parmi les instruments à vent, les *flûtes* très nombreuses au XVII^e^ siècle ne comprennent plus au XVIII^e^ que la *flûte à bec*, dans laquelle on souffle par une extrêmité du tuyau et la *flûte traversière* ou *flûte d'Allemagne* qui se pose en travers des lèvres de l'exécutant.

Les *hautbois* pouvaient à eux seuls, au XVII^e^ siècle, constituer des fanfares de chasse ou de guerre. Ils furent introduits dans l'orchestre vers 1650. Le *cor anglais* n'est autre que l'ancien hautbois de chasse plus grave que le hautbois ordinaire. L'ancienne basse de hautbois a donné le *basson* ou *fagotto* qui occupa une grande place dans les orchestres du XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. On lui attribuait au XVIII^e^ siècle une signification dramatique (Gluck, Grétry).

La *clarinette*, par contre, est beaucoup moins ancienne (1690) et elle ne fut guère employée que vers le milieu du XVIII^e^ siècle. C'est seulement en 1774 qu'on l'admit à Paris pour la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck.

Les *trombones* complétaient et doublaient les voix dans un grand nombre d'œuvres religieuses du XVII^e^ siècle. Schütz, Bach, Gluck dans *Orphée*, Mozart dans son *Requiem*, Beethoven dans sa *Messe* et sa *IX^e^ Symphonie* les ont ainsi employés.

Figurant surtout comme instrument solo ou accompagnateur, le *clavecin* ou *clavicorde*, *épinette* en France, *virginal* en Angleterre, d'abord bien rudimentaire, fut considérablement perfectionné par J. S. Bach.

Le *piano-forte* lui succéda, inventé en 1711 par le Florentin Cristofori. L'emploi de marteaux frappant sur les cordes permit de renforcer la sonorité et les ressources de l'instrument.

Le premier véritable *piano* date de 1777, construit par **Erard**.

Les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles voient naître peu à peu la science de l'instrumentation. Les instruments, au lieu d'avoir un simple rôle d'accompagnement ou de remplir les diverses parties d'une polyphonie transcrite possèdent désormais un répertoire particulier, composé spécialement pour eux.

L'orchestre, d'autre part, prend une importance de plus en plus grande et un rôle de plus en plus expressif dans le théâtre lyrique.

A partir du XVIII^e siècle, chaque instrument de l'orchestre est traité à part et a sa vie particulière, indépendante. Les musiciens recherchent le coloris instrumental obtenu par les combinaisons ou les oppositions de sonorités ou de timbres.

Rameau, Gluck, furent les premiers à comprendre les ressources expressives que les instruments pouvaient apporter à l'opéra. Alors que dans l'orchestration de Lully les instruments à vent se contentaient de doubler les cordes, Rameau confia à chaque instrument une partie distincte correspondant à son caractère particulier.

Gluck continua dans cette voie et introduisit des sonorités nouvelles par l'emploi des trombones, de la harpe, de la clarinette. Les grands symphonistes, Haydn, Mozart, Beethoven, font de l'orchestration un art véritable soit dans leurs symphonies, soit dans leurs œuvres lyriques. Le choix, l'emploi des différents timbres selon un but expressif déterminé joue avec eux le même rôle que celui de la peinture ajoutée au dessin.

V

LA MUSIQUE DE LA RÉVOLUTION

La musique de la Révolution a un caractère si particulier qu'il faut lui faire une place à part dans l'histoire des formes.

La Révolution, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne fit nullement disparaître la musique en France. L'Opéra continua ses représentations, donnant des œuvres classiques de Gluck notamment. Mais la musique trouva sa véritable orientation pendant ces années, dans l'exaltation du sentiment héroïque et patriotique. Elle eut un rôle de premier plan, dans la vie du peuple et dans les grandes cérémonies civiques.

Les chants populaires de la Révolution, d'origine inconnue, sont nombreux et mêlés très intimement à l'histoire de oette époque.

Le *Ça Ira* était répandu dès 1789 dans la France entière presque comme un chant national avant l'apparition de la *Marseillaise*. Le refrain, dit-on, était fait d'une phrase que Franklin avait coutume de répéter pendant sa lutte pour l'indépendance américaine et la mélodie provenait d'une contredanse que Marie-Antoinette affectionnait tout particulièrement. C'est en chantant le *Ça ira* que le peuple de Paris bouleversa le Champ de Mars dans les préparatifs enthousiastes de la première fête de la Fédération. Ce chant fut également associé à la victoire de Valmy.

La *Carmagnole* était au moins aussi populaire que le *Ça Ira*, mais avec une nuance plus menaçante, plus violente. Quant à la *Marseillaise* de **Rouget de l'Isle,** d'abord *Hymne des Marseillais*, on l'adopta dès son apparition comme un chant vraiment digne de représenter l'héroïsme révolutionnaire.

Les fêtes civiques de la Révolution témoignent toutes d'une triple influence : idée de patrie, besoin de foi, goût pour l'antiquité.

La première fête de la Fédération (1781) en donne un exemple typique. Comme décor : un autel de la Patrie de proportions colossales, s'étageant en gradins jusqu'à l'autel proprement dit, orné de bas-reliefs et de trépieds à l'antique. Sur cet autel se déroulait la cérémonie : serment à la Fédération ; office religieux célébré par Talleyrand. Ces différents éléments se retrouveront à peu de choses près, dans des cérémonies analogues, pendant dix ans. Seulement, quand la Révolution aura proscrit le culte religieux, on y trouvera une évolution très nette dans le symbolisme à la manière de Rousseau, pour aboutir au culte de la Raison, devenue religion nationale. Le grand organisateur de ces fêtes était le peintre David, dont toute l'œuvre est faite de néo-classicisme et qui s'attacha à donner aux décors ce caractère d'antiquité dont aimaient à s'inspirer les grands hommes de la Révolu-

tion. Le peuple lui aussi se plaisait à cette mise en scène qui frappait son imagination et flattait son besoin de spectacle, plus intense peut-être qu'à n'importe quelle autre époque.

La musique ne manquait pas d'être associée à ces fêtes. Elle seule pouvait à la fois contribuer à leur éclat extérieur et traduire leur sentiment intérieur. Elle se caractérise par l'emploi d'énormes masses instrumentales et chorales rendues nécessaires par la préoccupation d'obtenir des effets puissants dans ces fêtes de plein air, célébrées dans de grands espaces, au milieu d'une affluence extraordinaire.

C'est ainsi qu'à la fête de la Fédération, une des faces de l'autel était occupée par 300 tambours ; 300 instruments à vent exécutèrent le *Te Deum*.

Dans toutes les autres cérémonies qui eurent lieu par la suite, la musique eut une place de plus en plus importante. Les masses chorales, mélangeant la voix des hommes et de femmes, étaient le symbole de l'unanimité des sentiments. Mais la manifestation la plus grandiose, qui est restée comme un exemple unique, eut lieu à l'occasion de la fête de l'Etre Suprême, décrétée et organisée par Robespierre avec un sens remarquable du véritable rôle que peut jouer la musique considérée comme expression de la collectivité.

Les instructions de Robespierre portaient l'exécution d'un hymne à l'Etre suprême, chanté par tout le peuple présent. Les musiciens ne reculèrent pas devant l'énorme difficulté d'instruire tout le peuple de Paris et dans chaque quartier divisé en sections, chacun rivalisa d'enthousiasme pour atteindre à la réalisation de ce projet. Le 8 juin 1793, l'hymne était chanté par un ensemble de 2.400 choristes auxquels s'unirent d'abord les vieillards et les adolescents, puis cent mille voix d'hommes, enfin les voix de femmes et la masse toute entière pour terminer. Réalisation grandiose, expression émouvante de tout un peuple proclamant sa foi en la liberté.

La Révolution a donc créé un art nouveau, fait pour la masse du peuple et non plus seulement pour les concerts de la Cour. Elle ouvre ainsi à la musique des perspectives plus larges et inaugure une technique que ni les voix ni l'orchestre n'avaient connue jusqu'alors, car les compositeurs, habitués à n'écrire que pour un petit nombre d'exécutants, envisagent à partir de ce moment l'utilisation de groupements plus importants.

L'influence de cet art se fait déjà sentir directement dans l'œuvre de Beethoven où l'on retrouve le même désir de liberté et souvent la même inspiration héroïque.

XVII^e et XVIII^e SIÈCLES

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Fugue	Suite)	Sonate	Concerto	Musique de chambre	Symphonie
de Cabezon (1510-1566).					
G. Gabrieli (1557-1613).					
W. Byrd (1538-1623).					
Frescobaldi (1583-1644).	Frescobaldi.				
Froberger (16 -1667)					
	de Chambonnières (1610-1671).				
Couperin (de Crouilly) (1631).					
Buxtehude (1637-1707).			Torelli (1650-1709).		
			Corelli (1653-1716).	Steffani (1654-1726).	
Pachelbel (1653-1706).				Al. Scarlatti (1659-1725).	
	Purcell (1658-1695).				
Marchand (1669-1732).	Fr. Couperin (1668-1733).				
Clérambault (1676-1749).			Vivaldi (1678-1743).		
	D. Scarlatti (1683-1760.				
	Bach.	Bach.	Bach.		
Bach (1685-1752).	Hœndel (1685-1759).	Haendel.		Sammartini (1704-1774).	
		P.-E. Bach (1714-1788).			Stamitz (1717-1754).
		Haydn.	Haydn.	Haydn.	Haydn.
		Mozart (1756-1791).	Mozart.	Mozart.	Gossec (1734-1829). Mozart.
		Beethoven (1770-1826.	Beethoven.	Beethoven.	Beethoven.

DEUXIEME PARTIE

LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES

VI

LULLY (1633-1687)

Jean-Baptiste Lully est né à Florence. On ne possède presqu'aucun renseignement en ce qui concerne sa famille et ses années d'enfance. On ignore comment et où il apprit la musique, de même que les circonstances exactes de sa rencontre avec le chevalier de Guise qui l'amena encore tout enfant en France et le fit entrer comme page au service de Mademoiselle de Montpensier. La Grande Mademoiselle, ayant sans doute remarqué ses dons pour la musique, lui fit donner des leçons par les meilleurs maîtres du temps. Tout en apprenant les règles de la composition, il devint un remarquable violoniste et aussi un excellent danseur. Quittant alors Mlle de Montpensier, il réussit à entrer dans la Grande Bande des violons du Roi, qui groupait les meilleurs musiciens pour le service de la Cour. C'est en écrivant de la musique pour des Ballets et en prenant part à ces divertissements comme danseur qu'il gagna la faveur de Louis XIV. Le Roi aimait passionnément les Ballets dans lesquels il tenait souvent le principal rôle. Il apprécia fort en Lully un partenaire digne de lui. Le Florentin devint bientôt le collaborateur de Molière pour la musique des comédies-ballets puis fut le compositeur attitré de tous les ballets.

C'est alors qu'il entrevit le rôle que pouvait jouer l'opéra en France. Il fut sans doute mis sur la voie par le succès de Perrin et de Gambert et peut-être aussi par Molière qui, s'il en avait eu le temps et la possibilité matérielle, aurait vraisemblablement accompli lui-même cette réalisation. Par toute une suite d'intrigues, Lully réussit à se faire attribuer le Privilège de l'Académie Royale de musique. Ce privilège, analogue à celui de Molière pour la tragédie, donnait à Lully seul le droit de faire représenter des opéras en France. Le musicien composa dès lors régulièrement un opéra par an. Il mourut à Paris, comblé d'honneurs et de richesses, sans que le succès remporté auprès de ses contemporains ait faibli un seul instant.

*

Principales œuvres. — Cadmus et Hermione, Thésée, Alceste, Armide, etc.

Caractère général de l'œuvre. — Lully n'est pas un novateur. Il n'a inventé ni l'opéra ni les divers éléments qui le forment. Il s'est servi de ce que d'autres avaient créé avant lui, mais il a su grouper ces éléments dans un ensemble parfaitement équilibré et admirablement adapté au goût et aux idées de son temps.

Le *récitatif* est la partie essentielle de cet ensemble. Il en forme la charpente sur laquelle viennent s'adapter les airs, ensemble, chœurs, etc. Lully apportait tous ses soins à ce récitatif que, suivant la conception des Florentins, il voulait aussi proche que possible du langage parlé. Pour l'écrire, il prenait modèle sur la déclamation d'une actrice célèbre, élève de Racine, La Champmeslé. Il revient donc ainsi à l'idée primitive de l'opéra et soumet la musique à la poésie puisque le chant s'efforce d'imiter les accents caractéristiques de la parole. C'est une forme d'expression où l'intelligence reçoit satisfaction autant et même plus que le sentiment. C'est un art basé sur la raison et la volonté.

Toute l'œuvre d'ailleurs est déterminée par la logique, le raisonnement, la clarté. Les proportions générales, la coupe des différents morceaux sont établis suivant des règles rigoureusement fixées.

Lully applique à l'opéra les mêmes principes de discipline, le sens de l'ordre et de la composition qui dominent tout l'art de son temps et qui caractérisent le classicisme.

La musique de Lully n'est pas réellement très dramatique. Le musicien répugnait à l'expression des sentiments violents et même pour traduire la douleur, conserve toujours une grande mesure et une grande sobriété. Il préfère les demi-teintes. Tout son effort se porte sur la recherche de l'accent juste dans la déclamation.

Il n'attache que peu d'importance à l'harmonie qui accompagne le chant. Il ne la considère que comme un remplissage et la plupart du temps, ne l'écrit pas lui-même. Ce sont d'autres musiciens, à son service, qui se chargent de cette besogne [1].

Les ressources de l'orchestre étaient d'ailleurs encore très pauvres et le nombre des instrumentistes dans les opéras de Lully, ne dépassait pas vingt-cinq.

*

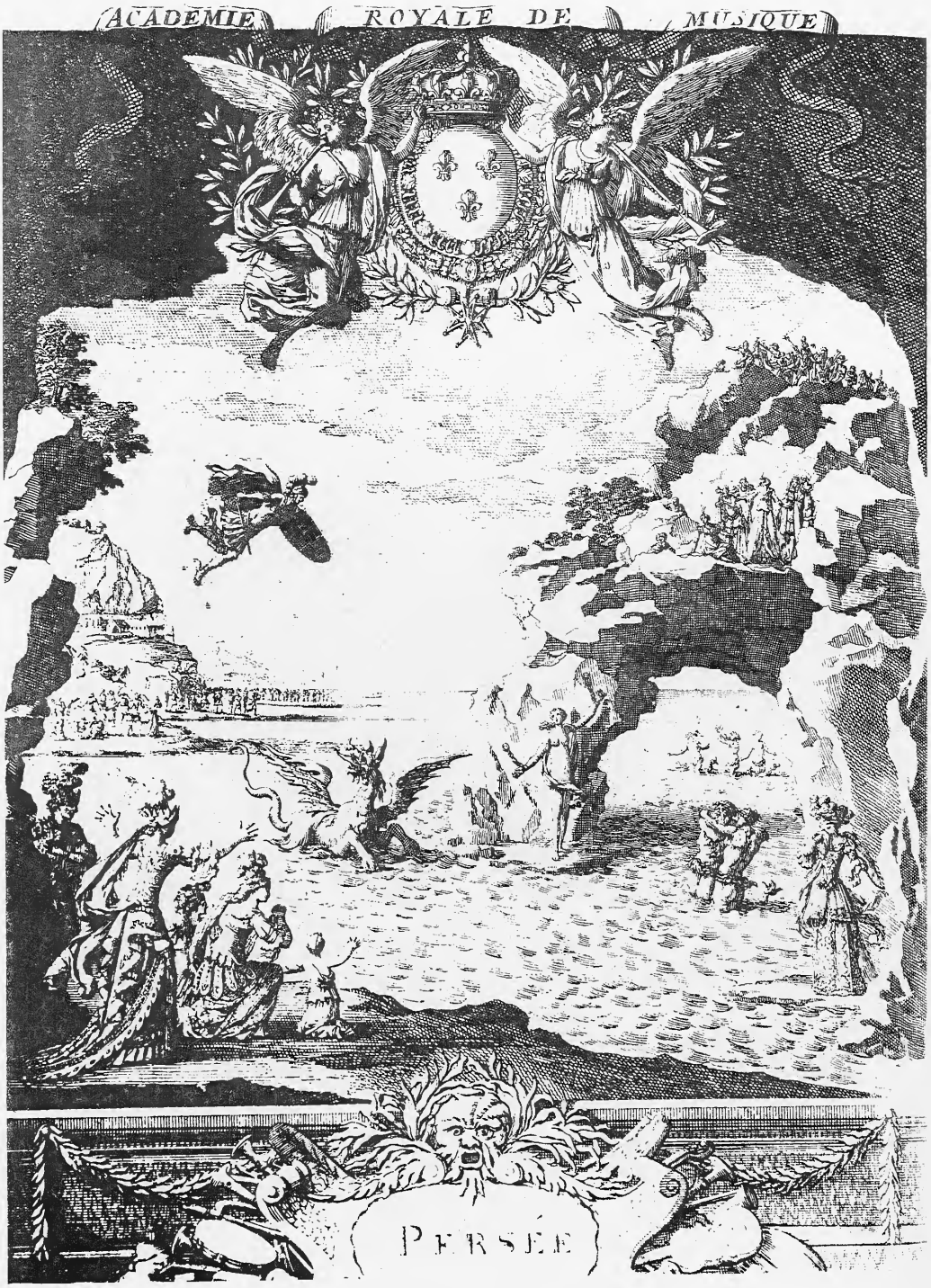
Coupe de l'Opéra. — Sujet. — Ses personnages appartiennent la plupart du temps à la mythologie grecque. Il s'agit surtout de dieux ou de déesses en rivalité avec de simples mortels et les poursuivant de leur haine. Mais comme le dénouement de la tragédie devait être toujours heureux pour plaire aux spectateurs, une intervention des autres divinités favorables sauve les situations les plus désespérées et amène de grandes réjouissances qui permettent de terminer la pièce par des divertissements.

Coupe de l'œuvre. — Invariablement *cinq actes* précédés :

1° d'une *Ouverture* instrumentale en deux mouvements (lent-vif, avec reprise du premier).

2° d'un *Prologue*, sorte de petite pièce précédant l'opéra et formant un Ballet de Cour dont l'intrigue, allégorique, fait allusion aux grands événe-

1. On retrouvait le même procédé en usage chez les peintres : le peintre Lebrun ne peignait que les principales figures de ses tableaux. Le reste était achevé par ses aides.



PERSÉE
Musique de Lully (Frontispice du Livret de 1862)
(Bibliothèque de l'Opéra)

Portrait de LULLY
en italien : Giovanni-Batista Lulli

ments du règne, et à la gloire de Louis XIV en même temps qu'elle fait pressentir la tragédie.

Récitatif. — Il est basé sur l'imitation des accents caractéristiques du langage. C'est l'élément essentiel de l'opéra ; il sert à exprimer tout ce qui se rapporte à la marche de l'action. Il est accompagné par le clavecin seulement.

Airs. — Morceaux lyriques pendant lesquels l'action s'interrompt pour faire place à l'expression plus intense des sentiments. La mélodie devient plus chantante, moins strictement assujettie à l'imitation de la parole. Nettement distincts du récitatif, les airs sont composés de quelques courtes phrases dont le retour, selon un plan symétrique, ramène les mêmes paroles (ce qui est contraire à la vérité dramatique). Soutenus par l'orchestre, ces airs sont généralement expressifs et fort beaux.

Chœurs. — Ils interviennent dans l'action beaucoup plus pour concourir à la beauté de l'ensemble que pour participer à l'action elle-même.

Danses. — Divertissements dans le style des danses de l'époque. Elles étaient la raison d'être du ballet de cour et conservent dans l'opéra leur rôle décoratif ; elles rompent la monotonie du spectacle et flattent le goût des spectateurs. Elles comptent parmi les meilleures pages de Lully, primitivement compositeur de ballets.

Symphonies. — On appelle ainsi des morceaux pour l'orchestre qui sont intercalés dans l'opéra pour évoquer le spectacle de la nature ou bercer le sommeil d'un héros.

*

Rapports de l'Opéra de Lully avec son époque. — L'opéra de Lully est essentiellement représentatif d'une époque. C'est un *spectacle de Cour*, dont les héros, dieux, déesses, personnages légendaires, se haussent au-dessus du commun des mortels et semblent être une image embellie du Roi et de la Cour.

La personne du Roi domine toute l'œuvre : le prologue est un hommage à sa gloire. L'opéra est souvent écrit ou remanié sur ses indications personnelles et prend de ce fait un caractère officiel, académique. Composé avec la protection et sous la surveillance directe de Louis XIV, il représente dans le domaine de la musique le pouvoir absolu, le système de centralisation qui caractérisent le règne.

L'opéra est, dans son genre, un modèle d'art classique. On en retrouve en lui toutes les qualités d'ordre, d'équilibre, d'harmonie. Une œuvre de Lully, dans son ensemble et dans ses détails, est aussi rigoureusement disciplinée qu'un jardin de Le Nôtre, par exemple. Elle a toute la majesté, la solennité, la beauté, un peu froide, un peu compassée du style de cette époque.

Par son texte poétique, l'opéra se rattache à la littérature contemporaine. Tous les livrets des opéras de Lully sont de Quinault, c'est-à-dire du poète qui représenta la tragédie entre Corneille et Racine. Quinault donna à ses opéras le même caractère qu'à ses tragédies : une certaine tendresse monotone, uniforme, sans élan, d'où il résulte une fadeur désespérante. Ce genre de poésie convenait particulièrement à l'art de Lully, tout en temi-teintes, et de plus Quinault était un collaborateur précieux par sa

docilité à remanier autant de fois qu'il le fallait son texte, pour le rendre plus apte à être traduit en récitatif.

Par contre, l'opéra de Lully, qui veut être une tragédie mise en musique, s'éloigne de la véritable tragédie classique par le peu de force dramatique de son action. Tandis que la tradition de Corneille exige une action concentrée à l'extrême dans le conflit des sentiments et où les événements extérieurs ne sont admis que lorsqu'ils exercent une influence essentielle sur la volonté des personnages, l'opéra s'encombre d'une foule de détails inutiles à l'action qu'ils viennent alourdir et interrompre mais qui sont le prétexte à divertissements dansés, « machines », etc., survivances du ballet de Cour.

TEXTES

Les contemporains de Lully l'admirèrent fort et cette admiration dura longtemps après sa mort ainsi qu'en témoigne le comte-rendu d'une reprise d'*Armide* en 1724, donnée par le *Mercure de France*, gazette officielle de la Cour.

« *Lorsqu'Armide s'anime à poignarder Renaud... on a vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurant immobile, l'âme toute entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène, donnât permission de respirer ; puis les spectateurs reprenant haleine avec un bourdonnement de joie et d'admiration, se sentaient transporter par ce mouvement unanime qui marquait assez la beauté de la scène et leur ravissement.*

Cependant, certains esprits critiques trouvaient à redire au genre de l'opéra, tel l'écrivain Saint-Evremond.

« *Je commencerai par une grande franchise en vous disant que je n'admire pas fort les comédies en musique, telles que nous les voyons présentement. J'avoue que leur magnificence me plaît assez, que les machines ont quelque chose de surprenant, que la musique en quelques endroits est touchante, que le tout ensemble paraît merveilleux ; mais il faut aussi m'avouer que ces merveilles deviennent bientôt ennuyeuses, car où l'esprit a si peu à faire, c'est une nécessité que les sens viennent à languir. Après le premier plaisir que nous donne la surprise, les yeux s'occupent et se lassent ensuite d'un continuel attachement aux objets.*

... Qui peut résister à l'ennui du récitatif dans une modulation qui n'a ni le charme du chant, ni la force agréable de la parole?

... La langueur ordinaire où je tombe aux opéras vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du sujet et dans les vers. Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique mais toujours sottise.

... Il y a une autre chose dans les opéras, tellement contre nature, que mon imagination est en blessée. C'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnages qu'on représente, s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie.

... Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique où le poète et le musicien, également

gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage.

... Mais il faut avouer en même temps que personne ne travaillera si bien que Lully sur un sujet mal conçu et qu'il est difficile de faire mieux que Quinault en ce qu'on exige de lui. »

(Lettre au duc de Buckingham vers 1660.)

VII

RAMEAU (1683-1764)

Jean-Philippe Rameau, né à Dijon, apprit tout enfant la musique avec son père. En 1723, après une vie un peu errante il se fixa à Paris comme organiste et c'est alors qu'il publia ses premières œuvres importantes : des Pièces de clavecin et surtout des ouvrages théoriques dans lesquels il exposait des principes tout nouveaux sur l'harmonie. Puis il pensa à écrire pour le théâtre et obtint la protection d'un fermier général, Le Riche de La Pouplinière, grand amateur de musique. En 1733, Rameau composa son premier opéra : *Hippolyte et Aricie.* Depuis ce moment et pendant vingt ans, il ne cessa pas d'en produire.

Bien que son œuvre ait été l'objet de discussions très vives, Rameau connut un succès persistant et s'il apparut à son époque comme un révolutionnaire, nous le considérons maintenant comme le continuateur de Lully.

*

Rameau, n'ayant pas été seulement un compositeur d'opéras, il faut examiner son œuvre antérieure qui a exercé une influence certaine sur ses tragédies lyriques.

Rameau a commencé par écrire des Pièces de clavecin en forme de Suite, c'est-à-dire construites sur des rythmes de danses et dans le style propre à ce genre de musique, style gracieux et brillant, avec des traits rapides, des ornements nombreux que l'on retrouve dans certains airs d'opéras. Cette première formation de claveciniste est une des causes pour lesquelles Rameau a fait dans ses tragédies une si large place aux divertissements dansés ; ceux-ci comptent parmi ses meilleures pages.

Rameau est aussi un grand théoricien de la musique. Dans deux ouvrages très importants, il a fixé les principes de l'harmonie, telle qu'on l'enseigne encore : la théorie des accords, celle du mode majeur et du monde mineur ; tout ceci avec une base scientifique fondée sur certaines propriétés du son.

Développant ces principes, il a attribué une signification expressive différente aux divers accords et aux diverses tonalités.

Il applique toutes ces théories à sa musique d'opéra. Il l'enrichit de toute sa science harmonique ; il lui donne une base solide et se montre ainsi en quelque sorte plus grand musicien que Lully qui s'attachait à la beauté du chant mais peu, en réalité, à celle de l'harmonie. Chez Rameau, au contraire, le chant repose sur un enchaînement rigoureux des accords qui, d'autre part, soulignent avec une intention expressive appropriée les accents dramatiques de la mélodie.

Pour ces diverses raisons, l'art de Rameau diffère sensiblement de celui de Lully.

*

Principales œuvres. — *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, opéras ; *Les Indes Galantes*, *les Fêtes d'Hébé*, *Platée*, qui sont des ballets ou des opéras-ballets.

Caractère général de l'œuvre. — Rameau n'apporte aucun changement au cadre de l'opéra créé par Lully. Le sujet de l'action, le plan de l'ensemble, le principe du récitatif restent les mêmes.

Mais l'opéra de Rameau donne une place de plus en plus importante à l'élément spectacle : tout est prétexte à divertissements, à ballets. L'œuvre devient ainsi plus aimable, moins sévère, mais elle s'éloigne d'autant de la vérité dramatique, déjà bien relative chez Lully, et perd encore de sa force. Les récits, les airs, c'est-à-dire tout ce qui se rapporte vraiment à la tragédie ne servent guère, au fond, qu'à relier entre eux les divertissements et les symphonies. Les Danses (qui continuent d'être des danses de l'époque : Gavotte, Menuet, Sarabande), etc., ont beaucoup de charme et d'élégance ; on retrouve en elles toutes les qualités que Rameau avait su mettre dans ses pièces de clavecin. Enfin le musicien emploie plus que jamais les éléments décoratifs en usage dans le ballet de cour et dans les opéras de Lully : les machines (décors animés), les apparitions des dieux sur des chars, les décors, viennent rehausser et varier le spectacle.

L'Opéra de Rameau aurait donc dû apparaître aux contemporains comme étant dans la tradition de Lully, puisqu'il en gardait tous les éléments, et pourtant le public d'alors opposa les deux maîtres et considéra Rameau comme un novateur dont la musique semblait très difficile à comprendre et même à supporter. On reprochait à cette musique d'être trop savante, trop touffue et les ennemis de Rameau la comparaient à son désavantage avec la sérénité et la simplicité de Lully.

En réalité Rameau apporta à l'art de Lully plus de richesse, de souplesse, de personnalité. Son récitatif est moins rigide, moins tendu, et cependant tout aussi expressif ; il est moins nettement séparé de l'air et s'intercale parfois entre les phrases de celui-ci, sous forme d'un récitatif accompagné par l'orchestre : c'est le récitatif arioso. Rameau s'efforce ainsi d'obtenir une déclamation musicale plus proche de la vérité dramatique. Il se laisse aller cependant à surcharger les chants d'ornements, de virtuosité. Tout le caractère intellectuel que Lully mettait dans l'imitation minutieuse de la parole, Rameau le place dans la signification expressive des accords et des tonalités. Il colore sa mélodie vocale par une harmonie soigneusement déterminée : la joie, la magnificence, la victoire, etc., sont exprimées par des tonalités majeures, des accords consonnants. Au contraire, la souffrance, les sentiments violents sont soulignés par des tonalités mineures et des accords dissonants. Il y a une infinité de nuances dans le choix de ces tonalités et de ces accords. Rameau se constitue ainsi un langage musical dont la construction est entièrement raisonnée, un vocabulaire dont chaque terme a une signification invariable. Pour lui comme pour Lully la musique est soumise à la volonté, à la raison, mais avec un procédé d'expression plus riche.

Rameau et son temps. — La querelle des Lullistes et des Ramistes ne fut qu'un épisode de la vieille lutte entre l'école française et l'école italienne. Les contemporains se trouvèrent décontenancés par cette musique où la mélodie vocale, moins asservie que celle de Lully à la déclamation, témoigne d'une plus grande liberté d'allure et d'inspiration et échappe souvent à la solennité du récitatif. Rameau, moins strict que Lully sur la question des ornements, leur semblait adopter le style italien. De l'harmonie, ils entrevoyaient seulement ce qui leur paraissait être de la confusion. Pour ces différentes raisons, Rameau fut donc accusé d'italianisme par les partisans de Lully qui lui reprochaient « trop de musique ».

Un peu plus tard d'ailleurs, les Lullistes et les Ramistes se mirent d'accord dans une nouvelle querelle : la *Guerre des Bouffons*, qui opposait encore la musique française et la musique italienne. Rameau, cette fois, fut considéré comme le champion de notre école et de novateur, passa au rang de réactionnaire.

La guerre des Bouffons, déchaînée par la venue à Paris de la troupe italienne d'opéra-bouffe et par la représentation de la *Servante Maîtresse* s'aggrava du fait que tous les littérateurs de l'époque y prirent part. C'est que les idées sur le théâtre avaient considérablement évolué. A la grande tragédie classique succédait ce qu'en littérature on appelle la « comédie larmoyante ». La *sensibilité* devenait un sentiment qu'il était de bon ton d'afficher. *Diderot* portait au théâtre des théories nouvelles, condamnant les thèmes de l'ancienne tragédie pour réclamer un drame réaliste, peignant des personnages et des situations pris dans la vie de tous les jours et remplaçant les héros de jadis. Il demandait aussi le même souci de vérité dans le décor, la mise en scène, le jeu des acteurs.

La même évolution apparaissait dans la peinture et *Greuze* réalisait les mêmes idées en peignant dans ses tableaux des tragédies domestiques (la *Malédiction du père*), dont les personnages, appartenant à la vie familière et contemporaine, étaient traités avec une recherche du réalisme qui s'attachait au moindre détail.

L'opéra-buffa italien manifestait justement des tendances analogues. Tous ceux qui, séduits par la facilité, la spontanéité et le charme de la mélodie italienne, rejetaient l'art guindé et conventionnel de l'opéra français, trouvèrent donc d'autres arguments encore dans le naturel et le réalisme des personnages de l'opéra-buffa qui répondaient si bien à l'idéal nouveau. Rameau, en face d'eux, fut le symbole de la tradition française.

TEXTES

Une lettre fictive mais rendue publique, de *Grimm*[1] à propos d'un opéra de Destouches, *Omphale*, provoqua le début des discussions littéraires dans la Guerre des Bouffons.

---

1. Grimm, littérateur allemand qui vécut en France et dont on a gardé une volumineuse correspondance précieuse par les renseignements qu'on trouve sur l'époque.

« *C'est aux philosophes et aux gens de lettre que la nation doit, même sans s'en douter, son goût devenu depuis peu général pour la bonne musique, ainsi que pour tous les beaux-arts. C'est à leurs éloges que M. Rameau doit principalement la justice et les honneurs que toute la nation lui rend aujourd'hui. Mais la nature et l'instinct font dans un seul jour, en Italie et ailleurs, plus de prosélytes au bon goût que les philosophes n'en font ici, par leurs dissertations, en plusieurs années. Ce goût, quoique général en France, est encore en vogue : il est souvent balancé par de vieux préjugés qui semblent respectables par leur faiblesse même, comme quelquefois la vieillesse n'a d'autres titres à la considération que sa décrépitude. C'est encore aux philosophes et au temps de fixer le goût et de le rendre sûr chez la nation.*

(Grimm, *Lettre sur Omphale*, 1752.)

J.-J. Rousseau, rêvant d'un art sensible et naturel et par conséquent opposé à la musique française, écrivit une *Lettre sur la Musique française* qui déchaîna la fureur des partisans de l'Opéra.

De l'opéra tel qu'on le jouait de son temps, il a laissé une description bien amusante dans son roman *La Nouvelle Héloïse*. Il exagère quelque peu, semble-t-il.

« *Figurez-vous une gaîne large d'une quinzaine de pieds et longue à proportion ; cette gaîne est le théâtre. Aux deux côtés on place par intervalle des feuilles de paravent sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scène doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derrière le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre assez plaisant à voir...*

... Les chars des dieux et des déesses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d'escarpolette ; entre ces solives est une planche en travers sur laquelle le dieu s'assied et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée qui sert de nuage à ce magnifique char. On voit vers le bas de la machine l'illumination de deux ou trois chandelles puantes et mal mouchées qui, tandis que le personnage se démène et crie en branlant dans son escarpolette, l'enfument tout à son aise, encens digne de la divinité, etc.

... Ce dont vous ne sauriez avoir d'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière ; on ne sait lequel est plus désagréablement affecté, de l'œil ou de l'oreille ; et ce qu'il y a de plus inconcevable est que ces hurlements sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs, etc.

... A ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très dignement ceux de l'orchestre. Figurez-vous un charivari sans fin d'instruments sans mélodie, un ronron traînant et perpétuel des basses, chose la plus lugubre, la plus assommante que j'aie jamais entendue de ma vie. Tout cela forme une sorte de psalmodie à laquelle il n'y a pour l'ordinaire ni chant ni mesure, etc.

... Les ballets, dont il me reste à vous parler, sont la partie la plus brillante de cet opéra et considérés séparément, ils font un spectacle magnifique et vraiment théâtral ; mais ils servent comme partie constitutive de la pièce et c'est en

cette qualité qu'il faut les considérer. Dans chaque acte, l'action est ordinairement coupée au moment le plus intéressant par une fête qu'on donne aux acteurs assis et que le parterre voit debout. La manière d'amener ces fêtes est simple : si le prince est joyeux, on prend part à sa joie et l'on danse ; s'il est triste, on veut l'égayer et l'on danse. J'ignore si c'est la mode à la cour de donner le bal aux rois quand ils sont de mauvaise humeur ; ce que je sais par rapport à ceux-ci, c'est qu'on ne peut trop admirer leur constance stoïque à voir des gavottes ou écouter des chansons, tandis qu'on décide quelquefois derrière le théâtre de leur couronne ou de leur sort. Mais il y a bien d'autres sujets de danse : les plus graves actions de la vie se font en dansant. Les prêtres dansent, les soldats dansent, les dieux dansent, les diables dansent ; on danse jusque dans les enterrements et tout danse à propos de tout.

... La Bruyère ne concevait pas comment un spectacle aussi superbe que l'opéra pouvait l'ennuyer à si grands frais. Je le conçois bien, moi qui ne suis pas un La Bruyère ; et je soutiens que pour tout homme qui n'est pas dépourvu du goût des beaux-arts, la musique française, la danse et le merveilleux mêlés ensemble feront toujours de l'opéra de Paris le plus ennuyeux spectacle qui puisse exister. Après tout, peut-être n'en faut-il pas aux Français de plus parfait, au moins quant à l'exécution : non qu'ils ne soient en état de connaître la bonne musique, mais parce qu'en ceci le mal les amuse plus que le bien. Ils aiment mieux railler qu'applaudir ; le plaisir de la critique les dédommage de l'ennui du spectacle ; et il leur est plus agréable de s'en moquer quand ils n'y sont plus que de s'y plaire quand ils y sont.

(Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761).

VIII

GLUCK (1714-1787)

Alors que Rameau donnait ses dernières œuvres et que l'Opéra-Comique commençait la série de ses succès, Vienne avait, en 1762, la révélation d'un nouveau musicien de génie : Gluck. Il semble donc tout d'abord que celui-ci ait sa place désignée dans l'histoire de l'école allemande mais, en réalité, c'est en France qu'il exerça une influence profonde et qu'il doit prendre rang à la suite de Lully et de Rameau dans l'histoire de notre opéra.

*

Gluck, d'origine autrichienne, fils d'un simple garde-chasse, eut une enfance très dure. Il apprit la musique comme le faisaient la plupart des musiciens de ce temps, en chantant dans la maîtrise d'une église, puis il gagna sa vie comme violoniste et chanteur, s'en allant de ville en ville au hasard des circonstances. De même que Lully, il eut la chance d'être remarqué par un grand seigneur, le prince Melzi, qui l'emmena en Italie et lui donna d'excellents maîtres. En 1741, Gluck fit représenter un opéra dans le goût italien, accueilli avec beaucoup de faveur, et qui inaugurait toute une série d'œuvres dans le même genre. Appelé à Londres, il n'y obtint qu'un demi-succès qui eut d'ailleurs la plus heureuse influence sur son évolution en lui révélant les faiblesses de son art. Puis il retourna en Autriche et partagea son temps entre celle-ci et l'Italie, retrouvant partout le même triomphe.

Cependant Gluck ne commença sa véritable destinée musicale qu'en 1792. Vers cette époque, il entra en relations avec un homme d'une haute culture philosophique et littéraire, Raniero da Calsabigi, qui devait devenir pour lui un collaborateur précieux.

Calsabigi fit part à Gluck de ses idées sur une réforme de l'Opéra. Il avait été à même de constater la faiblesse des livrets d'opéras italiens, complètement sacrifiés à la musique et dans lesquels l'action ni le texte n'avaient plus aucun intérêt, ni même aucune importance. Il est assez difficile de déterminer exactement la part prise par Calsabigi à la réforme de l'opéra réalisée par Gluck. Calsabigi s'en est attribué tout le mérite, mais il est certain que Gluck, de son côté, avait eu conscience de tous les défauts du genre et qu'il cherchait à les faire disparaître.

De cette collaboration sortirent les premiers chefs-d'œuvre qui ont immortalisé Gluck et qui furent représentés à Vienne : *Orphée* et *Alceste*.

Cependant Gluck désirait fort se faire connaître à Paris, mais il se

heurtait à certaines mauvaises volontés. Il s'adressa alors à la reine Marie-Antoinette, son ancienne élève ; en même temps il sut se ménager les bonnes grâces de J.-J. Rousseau qu'il savait être un adversaire redoutable. Gluck fut alors accepté à l'Académie royale de musique où il donna une nouvelle œuvre sur le texte d'un auteur français, le Bailli du Roulet. Ce fut *Iphigénie en Aulide* (1774), puis *Orphée* et *Alceste*, traduits et remaniés.

Ces opéras étaient pour le public français une véritable révélation et le génie de Gluck s'imposa à la grande majorité. Mais la vieille querelle des Italiens et des Français n'était pas éteinte. Les partisans de la musique italienne suscitèrent à Gluck un rival venu d'Italie, *Piccini*, qui n'était pas sans mérites, mais ne pouvait prétendre à égaler l'auteur d'*Orphée*. Cette fois, Gluckistes et Piccinistes furent aux prises. Les littérateurs, les philosophes prenaient parti dans la querelle et l'envenimaient par leurs pamphlets. Gluck et Piccini donnèrent chacun un opéra sur le même sujet : *Iphigénie en Tauride* et remportèrent un succès à peu près égal.

Quelques années plus tard, un autre opéra de Gluck fut assez froidement accueilli. Le musicien, profondément affecté par cet échec, se retira à Vienne où il mourut.

*

Caractère général de l'œuvre. — L'œuvre de Gluck présente deux parties bien distinctes : la période italienne, pendant les années de jeunesse, et celle de la maturité, en complète opposition avec la première. Il est presque impossible de dire avec certitude à quel moment les idées réformatrices de Gluck furent fixées d'une manière précise. Des influences diverses y contribuèrent certainement : l'échec en Angleterre de sa manière italienne, certaines observations qu'il put faire sur l'opéra-comique français et surtout la rencontre du poète Calsabigi qui lui apportait toute une nouvelle conception du drame lyrique. D'autre part, certains écrivains français, entr'autres Boileau, La Bruyère, La Fontaine, Rousseau, s'étaient élevés contre le genre de l'opéra et en avaient signalé les faiblesses. Gluck réalisa donc une réforme dont d'autres avant lui avaient envisagé la nécessité, ce qui ne diminue en rien son génie.

La réforme de Gluck consiste essentiellement dans une réaction contre la virtuosité vocale du style italien et contre la part trop grande accordée aux divertissements dans l'opéra. En Italie, l'opéra avait dégénéré en un spectacle où ne comptaient que les divertissements et surtout la voix et l'habileté des chanteurs mises en valeur par une mélodie brillante et surchargée d'ornements ; le drame lui-même cessait d'avoir toute raison d'être. En France, l'idée primitive du drame lyrique se maintenait grâce au goût du public et à la noblesse du style de Lully et de Rameau mais l'élément spectacle tendait cependant à prendre toute l'importance au détriment de l'action.

Conscient de toutes ces faiblesses, Gluck se propose donc de revenir à la pureté et à la beauté du drame antique entrevues par les Florentins lorsqu'ils créèrent l'opéra.

Un tel projet nécessitait une refonte complète de la tragédie, dans son plan d'ensemble et dans le détail de chacun de ses éléments.

*

Coupe de l'Opéra. — Sujet. — Le sujet, au lieu de mettre en scène des personnages mythologiques et une action sans grand intérêt dramatique, doit mettre en conflit comme dans la tragédie antique, les plus forts sentiments humains. Ceci est l'œuvre du poète et, en effet, les collaborateurs de Gluck, Calsabigi puis du Roulet, empruntèrent leurs sujets au drame grec en ménageant dans leurs livrets des situations intéressantes où pouvaient se heurter les sentiments portés à leur paroxysme.

Plan d'ensemble. — Pour produire le maximum d'effet dramatique, l'action doit être resserrée et doit éliminer tous les détails inutiles qui peuvent l'alourdir ou en disperser l'intérêt. Il faut donc la ramener à un petit nombre de scènes capitales d'où est rigoureusement exclu tout ce qui pourrait n'avoir qu'un rôle décoratif.

Donc :

1° *Réduction du nombre d'actes* : trois ou quelquefois quatre au lieu de cinq.

2° *Suppression du Prologue*, inutile à l'action.

3° Gluck conserve l'*Ouverture* instrumentale qui concourt à l'harmonie, à la noblesse de l'ensemble. Mais il lui attribue un *rôle expressif* que ne lui avaient pas donné ses devanciers.

Elle doit préparer les spectateurs au drame en leur faisant pressentir le caractère dominant de l'œuvre. Au lieu d'être une page purement formelle, elle participe donc vraiment à l'action dont elle s'inspire. Mais selon la conception classique, l'expression des sentiments est renfermée dans une forme de composition nettement déterminée : *trois mouvements* (vif-lent-vif).

Récit. — Il recherche la vérité de la déclamation non plus tellement en s'astreignant, comme l'avaient fait Lully ou Rameau, à reproduire les intervalles mélodiques du langage parlé, mais plutôt en soulignant les mots caractéristiques par un accent expressif du chant. Il en résulte un récit beaucoup moins conventionnel, beaucoup moins froid que chez Lully ou Rameau. Plus souple, plus mélodique, plus émouvant, il perd son caractère uniquement intellectuel et se rapproche de la nature. Certains de ses récits sont d'admirables exemples d'expression lyrique dans lesquels Gluck a vraiment réalisé la fusion de la parole et de la musique concourant au même effet dramatique. Gluck supprime tous les ornements du chant comme contraires à la vérité de la déclamation. Cette pureté de la ligne mélodique renforce encore l'expression.

Airs. — Ils s'enchaînent sans transition avec le récit et on passe insensiblement de l'un à l'autre. Tout en conservant à ces morceaux leur caractéristique, qui est l'expression lyrique des sentiments, Gluck s'efforce de respecter la vérité dramatique. L'air reste assujetti à une forme de composition déterminée ; mais il n'y a pas contradiction avec la vraisemblance : le retour symétrique des phrases est fait assez habilement pour être justifié par la nécessité de l'expression. Sauf de très rares exceptions, les ornements y sont également supprimés. La mélodie vocale reste soumise à la poésie. Elle suit les intentions du texte dans leur moindre détail avec une telle

intuition de l'accent juste, des gradations, des contrastes, que de tels morceaux sont autant de chefs-d'œuvre.

Chœurs. — Les chœurs cessent d'être des morceaux uniquement décoratifs : ils prennent vraiment part à l'action en respectant la vraisemblance. Gluck leur rend la signification qu'ils avaient dans la tragédie grecque en tant que personnage anonyme qui commente et souligne les différentes phases du drame.

Gluck obtient des effets remarquables en opposant les masses chorales aux soli.

Ballets. — Les ballets comme les chœurs n'interviennent que lorsqu'ils sont justifiés par l'action. Gluck cherche à les rapprocher des pantomimes de la tragédie grecque : ils deviennent un moyen d'expression. La musique qui les accompagne n'est plus celle des danses de l'époque qui intervenaient auparavant d'une manière assez choquante : elle est expressive et en rapport avec l'action.

Orchestre. — Gluck donne à l'orchestre un rôle dramatique considérable qu'il n'avait jamais eu jusqu'alors. Il en renforce la puissance d'expression par l'introduction d'instruments nouveaux (en particulier du trombone), par l'emploi de certains timbres en vue d'un effet expressif déterminé (hautbois, flûte, trombone).

L'orchestre, au lieu de doubler les voix ou de les soutenir par quelques accords, traduit de son côté les sentiments des personnages ou le caractère des événements. Il accompagne les récitatifs à la place du clavecin jusqu'alors employé.

TEXTES

Gluck exposa ses idées sur l'Opéra dans une lettre au grand-duc de Toscane qui servit de préface à Alceste.

« *Lorsque j'entrepris de composer la musique d'Alceste, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par la trop grande complaisance des maîtres, défigurent depuis si longtemps l'opéra italien et du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles en font le plus ridicule et le plus ennuyeux. Je songeai à réduire la musique à sa véritable fonction qui est de seconder la poésie dans l'expression des sentiments et des situations de la fable, sans interrompre l'action ou la refroidir par des ornements inutiles et superflus et je crus que la musique devait être à la poésie comme à un dessin correct et bien disposé la vivacité des couleurs. J'ai cru que mes plus grands efforts devaient se réduire à rechercher une belle simplicité.*

La critique qui, au XVIIIe siècle, commençait à s'exercer librement, s'empara des œuvres de Gluck. Des polémiques s'engagèrent entre les partisans de l'école italienne et ceux de l'école française, continuant la querelle des Bouffons qui avait éclaté au temps de Rameau. La discussion fut particulièrement âpre entre deux polémistes, l'abbé Arnaud, partisan de Gluck et l'écrivain Marmontel, qui patronait Piccini.

L'abbé Arnaud déplore les reproches que l'on fait aux opéras de Gluck :

« *On ne demande pas à M. Gluck des cadences, des ports de voix, des*

roulades et tous ces petits agréments que le bon goût dédaigne mais on se plaint qu'il ne développe pas assez ses idées, de ce qu'il ne soutient pas et de ce qu'il ne varie pas assez ses modulations ; on se plaint de ce qu'il confond souvent des genres tout à fait opposés ; on lui reproche enfin de manquer d'élégance, de noblesse et de donner à notre langue un accent tout à fait tudesque et sauvage. »

(A propos d'*Alceste*, mai 1776.)

M. Marmontel s'avise de dire à une représentation d'*Alceste* que ce vers sublime :

Par son accent m'arrache et déchire le cœur.

tout sublime qu'il est, lui arrache les oreilles. On imprime ce qu'il a dit dans la Feuille du soir, mais on ajoute :

Son voisin transporté par le sublime de ce passage et la manière dont il était rendu lui répliqua : Ah ! Monsieur ! quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres !

Le prétendu voisin était M. l'abbé Arnaud. »

(Mai, 1777.)

Epigramme par M. de Rulhière.

Est-ce Gluck, est-ce Piccini
Que doit couronner Polymnie ? [1]
Ce Marmontel toujours honni,
Sans rien connaître en harmonie,
Dit qu'il en parle de génie
Et tient déjà pour l'Ausonie [2].
Arnaud tient pour la Germanie
En défendant son ami Glouck.
Il prétend qu'aux jeux Olympiques
Il l'eut emporté de cent piques,
Et quand on disputait un bouc
Qu'Alceste, Iphigénie, Orphée,
Auraient eu chacun un trophée.
Donc entre Glouck et Piccini
Tout le Parnasse est désuni.
L'un soutient ce que l'autre nie,
Et Clio [3] *veut battre Uranie* [3]
Pour moi, qui crains toute manie,
Plus irrésolu que Babouc
N'épousant Piccini ni Glouck
Je n'y connais rien ; ergo Glouck.

---

1. Une des neuf Muses qui présidait aux chants en l'honneur des dieux.
2. Nom poétique de l'Italie.
3. Muses de l'histoire et de la géométrie.

IX

J.-S. BACH (1685-1750)

Jean-Sébastien Bach, né à Eisenach, petite ville de Saxe, nous offre l'exemple d'une vie modeste, celle d'un de ces humbles « cantor » (maîtres de chapelle) attachés au service d'un prince ou d'une église un peu importante. En lui s'épanouit une lignée séculaire de musiciens dont l'ancêtre était un meunier qui vécut entre 1550 et 1600. Depuis cette date, et pendant sept générations, tous les membres de la famille Bach pratiquèrent la musique et presque tous en firent profession, si bien que le maître dès sa plus tendre enfance, put assister à des concerts dont tous les instrumentistes, une trentaine environ, étaient de ses parents. La famille Bach formait une véritable tribu d'un caractère profondément patriarcal : le père y avait encore l'autorité souveraine. Toute sa vie, Bach resta imprégné de cette tradition familiale. Marié deux fois, il eut vingt enfants dont neuf survécurent ; un seul d'entr'eux, Karl-Philipp-Emmanuel, eut un rôle réellement important dans l'histoire de la musique. Toute sa vie aussi, Bach fut un homme très simple, très bon, très pieux, remplissant avec une grande conscience les devoirs de sa charge. Sans se soucier de la gloire ni de la fortune, ignorant même la grandeur de son génie, il composait ses œuvres pour lui-même ou pour les besoins de son service et lorsqu'elles étaient écrites et jouées ne songeait pas à les faire publier : elles ne furent entièrement découvertes et connues que longtemps après sa mort.

D'abord violoniste ou organiste à la cour de Weimar, Bach occupa en dernier lieu la charge de cantor à l'école Saint-Thomas de Leipzig. Il eut à fournir là un labeur écrasant, devant à la fois assurer le service de quatre églises et instruire ses élèves, sans cesser pour cela de composer avec une vitalité admirable. De cette époque datent quelques-uns de ses plus puissants chefs-d'œuvre.

Il mourut à Leipzig après quelques dernières années pénibles pendant lesquelles il perdit peu à peu la vue.

*

Principales œuvres. — Musique instrumentale. — Le Clavecin bien tempéré, Suites Anglaises, Suites Françaises, pour clavecin. Sonates pour violon. Concertos pour plusieurs clavecins et orchestre et pour orchestre seul. Œuvres pour orgue. Chorals. Préludes. Œuvres religieuses : *Cantates*, *Passion selon Saint Jean*, *Passion selon Saint Matthieu*, *Messe en si mineur*. Cantates profanes.

*

Caractère général de l'œuvre. — Bach est un des plus grands musiciens de tous les temps. Par sa science prodigieuse du contrepoint, il appartient au passé et résume en le portant à sa perfection l'art des siècles antérieurs, prolongeant ainsi la Renaissance jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Mais d'autre part sa musique a tellement dépassé les autres œuvres contemporaines, elle est allée si loin dans le domaine de l'expression et de la construction que les plus grands maîtres n'ont cessé, par la suite, de trouver en elle un sujet inépuisable d'admiration et d'études.

Cette musique cependant n'a pas été écrite dans le but de rechercher la gloire ni la faveur du grand public. Les fonctions de Bach, maître de chapelle d'une cour princière ou d'une église, limitaient ses compositions à des œuvres faites pour un cercle restreint d'auditeurs : les Cantates, les Passions même se renferment dans un caractère strictement liturgique. Après leur exécution, elles étaient reléguées dans des cartons d'où elles ne devaient plus jamais sortir avant que des artistes tels que Mozart et Mendelssohn ne les aient découvertes et éditées. Le fait qu'elles se soient alors imposées d'elles-même aux musiciens de tous les pays et de toutes les tendances, donne la mesure de leur valeur. Considérées comme extrêmement savantes et à ce titre s'adressant à une élite, elles sont cependant accessibles à la masse des auditeurs par la simplicité de leur inspiration et par leur intensité d'expression.

Si la musique instrumentale — musique pure, traitée dans la forme sévère de la fugue — apparaît le plus souvent sous un aspect particulièrement austère, la musique religieuse, tout en restant admirablement construite, atteint en certaines pages une telle intensité dramatique que nul ne saurait y rester insensible.

Bach, dans sa vie unie et simple, toute entière passée au service de la religion, ne pouvait trouver que dans la religion la source de son inspiration.

Maître incontesté de la musique pure, sans doute n'a-t-il pas cherché à traduire ses propres sentiments. Mais la force de sa croyance lui a dicté les plus émouvants accents pour nous dire les joies et les souffrances de l'âme chrétienne ou pour nous dépeindre le drame de la Passion. Les voix et l'orchestre s'unissent alors en un langage descriptif ou plutôt symbolique, où les intentions dramatiques du texte sont à chaque instant soulignées par des images musicales, les mêmes figures mélodiques ou rythmiques s'appliquant toujours aux mêmes idées. Ce pourrait être là un art purement conventionnel, mais Bach l'enveloppe d'un tel lyrisme, lui donne des accents d'une sincérité si poignante qu'il en fait au contraire l'une des plus belles expressions de l'âme humaine. Les chœurs, plus encore que les soli, ont dans les Cantates et les Passions, un rôle dramatique. Bach y retrouve les ressources polyphoniques qu'il utilise avec tant de maîtrise et qu'il emploie ici dans des masses chorales d'une puissance exceptionnelle.

Par une intuition géniale, il oppose à ces ensembles construits avec une science extrême, la simplicité des chorals dont les mélodies si proches du plain-chant, l'harmonisation verticale et consonnante, le rythme uniforme et paisible introduisent au milieu de l'action dramatique le recueillement de la prière en commun.

C'est dans de telles œuvres que Bach, alliant à la beauté formelle celle de

l'expression, nous a laissé des modèles d'un art, qui, loin de se dessécher dans une vaine scholastique, se révèle à la fois comme profondément humain et profondément mystique.

*

Musique instrumentale. — Bach a traité tous les genres de musique instrumentale en usage de son temps. A tous, il a appliqué le principe de l'imitation et de la fugue ; c'est là sa forme d'écriture préférée et il s'en sert avec une habileté jamais dépassée depuis.

Les œuvres pour orgue comptent parmi les plus belles. Elles sont généralement écrites en deux parties : Prélude (ou Toccata ou Fantaisie) et Fugue proprement dite. La *Fantaisie et Fugue en sol mineur* et les sept derniers *Préludes et Fugues* composés à Leipzig sont particulièrement célèbres.

Dans les *Suites* pour clavecin (Suites françaises, anglaises, allemandes), le compositeur se conforme aux règles du genre sans y apporter aucun changement. Le *Clavecin bien tempéré*, écrit à l'intention des élèves, est basé sur la division du ton en deux demi-tons égaux telle qu'elle existe dans les instruments « tempérés » (le mot tempérament étant pris dans le sens de : juste milieu, équilibre) à clavier et à sons fixes. Les 48 Préludes et Fugues de ce recueil se suivent dans des tonalités établies par demi-tons successifs pris dans les deux modes : ut maj. et ut min. Ut dièse majeur et mineur, Ré majeur et mineur, etc.

Les *Inventions* à deux, trois, quatre voix, s'adressent également aux débutants dans l'art du clavecin.

En ce qui concerne la *musique de chambre*, Bach a laissé également un grand nombre d'œuvres.

Ses *Sonates pour violon* seul font de cet instrument pourtant incomplet, un véritable instrument polyphonique se suffisant à lui-même. Aussi seuls les virtuoses peuvent-ils s'attaquer à cette technique transcendante.

Les *Concertos* ont encore la forme primitive des concerts où il n'y a pas à proprement parler de soli mais des instruments principaux concertants. On y remarque pour la première fois la coupe en trois mouvements qui se maintiendra constamment ensuite.

Le *Concert en ré mineur* pour clavecin et quintette à cordes, où le clavecin est entendu seul amorce la transition qui conduira au concerto moderne, pour instrument solo et orchestre.

Cantates, Oratorios. — Les *Cantates* représentent l'essentiel de l'œuvre de Bach. C'est dans cette forme qu'il a le plus volontiers écrit pour les voix ; c'est elle qu'il a eu à employer le plus souvent soit pour les besoins du culte, soit pour certaines circonstances solennelles de la vie de cour. Elles comprennent donc des Cantates sacrées et des cantates profanes.

Ces dernières, composées souvent en l'honneur de quelque personnage important, sont pour Bach l'occasion d'exprimer le sentiment de la nature qu'il avait à un degré très vif. Il aime à y décrire certains tableaux de printemps ou d'automne, le vent, la tempête, etc. (Cantate de la Chasse, Eole apaisé, Hercule au croisement des chemins, etc.). Certaines d'entr'elles sont des amusettes dans lesquelles on découvre un Bach bien inattendu. La Cantate : *Nous avons un nouveau gouverneur*, sur un texte en patois,

CASTOR

Costume de 1764 pour l'Opéra CASTOR ET POLLUX DE RAMEAU
(Bibliothèque de l'Opéra)

LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J.G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et Maître de Musique âgé de sept ans.

emploie des instruments et des thèmes de danses rustiques. La *Cantate du Café* met en scène une demoiselle allemande en proie à la passion du café. Le *Défi de Phœbus et de Pan* est une satire sur le mauvais goût opposé au grand art.

Les *Cantates d'église*, de beaucoup les plus nombreuses, faisaient partie de l'office religieux du dimanche et se plaçaient après la lecture de l'Evangile. Bach en composa plus de trois cents représentant le répertoire de cinq années. Il les traite avec une ampleur jusqu'alors inusitée dans la cantate allemande et leur donne invariablement comme base le thème du choral paraphrasant l'évangile du jour. Ce sont des œuvres admirables où le maître laisse libre cours à son lyrisme dans les chœurs en style contrapuntique, dans les chorals, dans les airs pour lesquels il adopte la forme italienne à Da Capo.

Empreintes du plus grand mysticisme, elles offrent un commentaire constamment dramatique du texte. Les recherches mélodiques et rythmiques, les combinaisons des soli et des chœurs, les oppositions ménagées entre les voix et les instruments, tout un jeu d'images musicales s'attachent à en pénétrer le sens le plus profond et le plus caché et à en donner l'interprétation la plus émouvante.

La *Cantate pour tous les temps*, celle qui est dite *Actus tragicus* : « Voici l'antique nécessité ; homme tu dois mourir », la *Cantate de la Pentecôte*, l'*Oratorio de Noël* qui n'est qu'une suite de six cantates, sont les plus connues.

Les *Oratorios* de Bach portent le nom de *Passions*. Deux nous sont restées : *Passion selon saint Jean* (1724) et *Passion selon saint Matthieu* (1729) sur les cinq qui ont été vraisemblablement composées. Ces ouvrages étaient destinés à être exécutés pendant l'office, car à l'époque où Bach fut commé cantor à Leipzig, la tradition du culte luthérien voulait que la Passion soit célébrée par une œuvre de vastes proportions.

Ils mettent donc en « action », mais non représentée, la Passion selon les textes des deux évangélistes.

Tous deux sont construits sur le même plan et divisés en deux parties. Trois éléments en forment le fonds.

1° Un récitant, l'Evangéliste, énonce dans des récitatifs secs le texte même de l'Evangile. Lorsque celui-ci rapporte les paroles d'un personnage déterminé, ces paroles sont prononcées par un autre récitant figurant ce personnage. Ainsi, un même récitatif peut être partagé entre plusieurs voix alternantes. Si ces paroles sont attribuées à une collectivité, c'est un chœur qui les chante.

2° Après chaque récitatif se place un commentaire lyrique, soit un Air chanté par un des solistes du chœur, soit un Chœur. Les paroles ne sont plus celles de l'évangile ; écrites par un librettiste, elles expriment les sentiments profonds inspirés par le drame. Les airs sont parfois précédés d'un récitatif accompagné ou arioso, indépendant du texte de la Bible et où Bach a donné des exemples d'une très belle déclamation.

3° Un choral remplace parfois le chœur proprement dit. C'est l'élément liturgique emprunté à des cantiques luthériens de la Semaine Sainte. La collectivité y exprime ses actes de foi, de repentir. La musique n'en est donc pas de Bach puisqu'elle appartient à l'office, mais le musicien a su mettre parfaitement en valeur cette prière rituelle intervenant au milieu des agitations et des tourments du drame.

Bien que composées des mêmes éléments, les deux Passions sont assez sensiblement differentes. La Passion selon Saint Jean est beaucoup moins développée que l'autre puisqu'elle dure deux heures au lieu de cinq. L'orchestre y est assez réduit et comprend surtout de vieux instruments : violes, luth, hautbois de chasse, etc. Les méditations des soli et des chœurs donnent à l'œuvre une profondeur que ne possède pas la Passion selon Saint Matthieu.

Celle-ci, par contre, de proportions grandioses, accumule les ressources de l'orchestre et des voix. Au-dessus d'instruments modernes, se superposent le plus souvent deux chœurs auquel s'adjoint parfois le choral. A plusieurs reprises, les soli se combinent avec les chœurs.

Dans les deux oratorios, l'influence italienne se manifeste par les longues vocalises introduites dans les mélodies et par la coupe invariable à Da Capo donnée aux airs.

Messe en Si mineur. — Œuvre également de très grandes proportions mais où Bach a peut-être moins bien exprimé que dans les Passions le sentiment de la prière collective.

X

HÆNDEL (1685-1759)

Hændel naquit à Halle, en Saxe. Il manifesta de très bonne heure des aptitudes musicales remarquables, mais son père, chirurgien du prince de Saxe, le destinait au droit et le dirigea dans cette voie. Après sa mort, Hændel abandonna la jurisprudence pour se consacrer à la musique. Elève de Mattheson qui eut une grande influence sur le développement de l'opéra allemand à Hambourg, il écrivit d'abord quelques ouvrages pour le théâtre de cette ville, puis il partit en Italie où l'appelait le prince Gaston de Médicis. Après un séjour de trois ans, il se rendit en Angleterre qui, depuis la mort de Purcell, son compositeur national, ne connaissait plus que l'opéra italien. Le succès de Hændel fut très grand ; bientôt on le considéra comme le successeur de Purcell. Il partagea dès lors sa vie entre l'Angleterre et la cour de Hanovre, à laquelle il était attaché, mais à partir de 1719 il se fixa définitivement dans sa patrie d'adoption et fut chargé par le roi de diriger la « Royal Academy of music » où il donna toute une série d'opéras. Il eut à déployer une activité extraordinaire pour maintenir son entreprise et la défendre contre la concurrence des musiciens étrangers. Il écrivait deux ou trois opéras par an sans compter ses œuvres de musique instrumentale, très nombreuses. En 1740, Hændel abandonna le genre de l'opéra pour se consacrer dès lors à l'oratorio. C'est alors qu'il composa ses ouvrages les plus célèbres.

Lorsqu'il mourut, les Anglais lui firent des funérailles solennelles et son corps fut déposé dans l'Abbaye de Westminster.

*

Principales œuvres. — *Opéras :* Tamerlan (1724), Richard Ier, Orlando (1732), Serse (1737), etc. — *Oratorios* : La Fête d'Alexandre, Saül (1739), Israël (1739), Le Messie (1741), Judas Macchabée (1746), etc. — *Musique instrumentale :* douze sonates pour violon et basse, treize sonates pour deux violons et basse, six concertos, etc.

Caractère général de l'œuvre. — Il est difficile de saisir dans l'œuvre de Hændel une évolution consciente et raisonnée et de l'enfermer dans une définition générale. Hændel ne s'est jamais fixé dans une forme d'art déterminée. Habitué par ses maîtres italiens à composer dans tous les styles de tous les peuples, il était apte à comprendre l'esprit de chaque grand compositeur et à s'assimiler ce qu'il y avait de meilleur dans ses ouvrages et dans sa manière. D'autre part, il savait s'adapter sans effort aux cir-

constances qui pouvaient entraîner certaines modifications de son style, de sa technique. La forme, l'inspiration de certaines œuvres ont dépendu du public auxquelles elles s'adressaient, de la mode, des ressources vocales et instrumentales dont disposait le compositeur, des évènements qui surgissaient. Enfin Hændel n'était pas un musicien renfermé en lui-même. Il regardait, écoutait, observait, ne craignant pas de chercher des idées musicales dans la nature ou dans le fonds populaire le plus simple, le plus rustique.

Aussi fut-il un merveilleux improvisateur, mais avec un sens inné de la forme et un amour de la perfection qui l'obligeaient souvent à reprendre plusieurs fois l'esquisse d'un même morceau pour le conduire à un point satisfaisant. On ne peut ramener à un type unique chacun des genres, opéras ou oratorios, traités par Hændel, car l'esthétique en varie continuellement : toutes les influences, toutes les tendances contemporaines se retrouvent tour à tour dans chaque œuvre, mais de toutes ces compositions si diverses, une impression dominante se dégage : celle de grandeur et de force. Le monde de Cour pour lequel il écrit influe fatalement sur la façon d'écrire du maître. Sa musique est brillante, triomphale, avec des sonorités claires et des rythmes forts ; elle a un caractère théâtral. C'est une musique de gala mais sans mièvrerie et sans affectation, car elle est en même temps le reflet d'une individualité remarquablement puissante et équilibrée. La clarté, la simplicité et la sobriété qui en sont les caractéristiques font que Hændel tout en étant musicien de cour apparaît aussi comme un musicien populaire s'adressant, surtout avec ses oratorios, à la masse du public et capable de soulever l'enthousiasme du peuple.

*

Musique instrumentale. — Les œuvres instrumentales sont nombreuses mais ne contiennent aucune innovation.

Opéras. — Hændel a imité nécessairement les opéras italiens et les opéras français, mais l'influence italienne domine avec les caractéristiques particulières à cette forme. Les œuvres italiennes de cette époque se présentaient comme des concerts dramatiques où les chœurs et les ensembles faisaient presque totalement défaut. Tout l'intérêt de l'œuvre se concentrait dans les Airs destinés à faire valoir les chanteurs. Hændel s'est efforcé d'échapper à la monotonie et à la banalité du genre en donnant une plus grande place aux ensembles vocaux et en dramatisant le récitatif. Il a réussi à tracer de larges tableaux où récits et airs, en se fondant ensemble, forment de véritables scènes, Il a varié constamment la structure intérieure des airs qui sont presque tous à Da Capo mais avec des détails d'une diversité presque infinie.

De ces opéras, dont quelques-uns sont fort beaux, on ne connaît plus guère aujourd'hui que quelques pages demeurées célèbres par la pureté de leur style, l'ampleur, la noblesse et la profondeur d'expression de leur mélodie vocale. Tel est le *Largo*, fragment de l'opéra Xerxès.

Oratorios. — Les oratorios, eux aussi, sont construits sur des plans très différents les uns des autres et souvent opposés les uns aux autres mais, à l'exception du *Messie*, ils ont tous un caractère commun ; ce sont des drames musicaux bien plus que des œuvres vraiment religieuses et on a

pu les qualifier d'oratorios profanes. N'étant pas faits pour être représentés, ils ne recherchent pas l'effet scénique, mais les caractères et les sentiments y reçoivent une traduction dramatique dans laquelle Hændel égale les plus grands maîtres de la tragédie lyrique.

Les oratorios de Hændel se distinguent essentiellement de ses opéras par le rôle prédominant attribué aux *chœurs :* à peu près éliminés de l'opéra italien et réduits à un rôle décoratif dans l'opéra français, ils deviennent ici l'âme de l'œuvre. Tantôt ils rappellent le chœur antique en faisant entrevoir la fatalité qui conduit les personnages et les évènements, tantôt ils incarnent les acteurs même du drame, les peuples ennemis qui se heurtent, ou bien ils sont l'expression puissante de la foi religieuse. Hændel les a écrits dans des styles très divers. Avec son instinct de grand constructeur, il aimait à faire alterner les masses chorales harmoniques et compactes, et les ensembles fugués où sa science de contrepointiste se donnait libre cours. Il bâtit également de façon géniale, certaines architectures où alternent et se mêlent les soli et les chœurs. Très souvent un solo est repris par les chœurs, puis ceux-ci à leur tour laissent la place à une voix seule et de ces contrastes Hændel sait tirer des effets dramatiques extraordinaires. *Israël en Egypte* (1739) et *Judas Macchabée* (1747), en particulier, sont de véritables « épopées chorales ».

Le Messie, par son sujet même (Annonciation, Naissance et Mort du Christ) et par la façon dont il est traité, occupe une place à part dans la série des oratorios ; Hændel en a fait non pas un récit, mais une suite de méditations auxquelles leur caractère anonyme (il n'y a pas de personnages mais seulement des voix) donne plus de grandeur encore. L'expression dramatique est mise ici au service d'une œuvre vraiment mystique, « point de rencontre de l'art et de la foi d'un Allemand du Nord et de l'art italien ».

Une *Ouverture* instrumentale précède chaque oratorio. Elle est généralement construite sur le type adopté par Lully et Rameau : deux mouvements, adagio et allegro fugué, avec ou sans reprise.

Les *airs,* pour la plupart Da Capo, présentent autant de variantes que dans les opéras Les phrases sont nettement dessinées et affirmées. Beaucoup de thèmes font entendre la succession des notes d'un accord parfait et prennent ainsi un caractère impérieux, héroïque. De longues vocalises descriptives ou décoratives interviennent dans la mélodie vocale et sont autant de passages destinés à mettre en relief la virtuosité du chanteur selon la coutume italienne.

Les *récits,* distinctement séparés des airs, sont parfois accompagnés par l'orchestre qui prend un aspect descriptif.

Souvent, on trouve chez Hændel le souci de peindre musicalement un tableau et d'établir ainsi le décor qui fait défaut à l'oratorio. L'évocation poétique de la nature des tempêtes, des paysages nocturnes, dénote de véritables dons de coloriste et introduit dans certaines morceaux un certain romantisme qui frappa vivement les contemporains.

Par ses opéras, Hændel ne s'adressait qu'à un public limité. Par ses oratorios, il rejoignait le peuple anglais tout entier, car celui-ci retrouvait dans ces drames bibliques des textes dont il était pénétré et des personnages qui lui étaient familiers.

XI

HAYDN (1732-1809)

Haydn, de même que Bach, nous apparaît dans sa vie privée comme remplissant avec modestie et dignité les fonctions de sa charge.

Il était le fils d'un charron et peut-être aurait-il vécu très humblement dans le petit village où il était né, près de la frontière de Bohême, si toute une suite de circonstances favorables n'avaient permis la réalisation de sa destinée de grand musicien. Tout jeune, Haydn faisait déjà preuve de dispositions musicales très caractérisées. Enfant de chœur dans la maîtrise d'un village proche du sien, il fut remarqué par le maître de chapelle de la cathédrale de Vienne qui l'engagea parmi ses chanteurs. Il quitta la maîtrise à dix-sept ans, avec un rudiment de connaissances aussi bien en ce qui concerne la composition que le jeu des instruments. Haydn connut à ce moment des jours difficiles. Sans emploi, sans appuis, il vécut tant bien que mal du métier de musicien ambulant, allant de carrefours en tavernes, partageant le logis de quelque compagnon. Puis de nouveau le hasard le servit en le mettant en relations avec *Porpora*, l'un des maîtres de l'école napolitaine d'alors. Haydn n'hésita pas à devenir son valet de chambre pour obtenir de lui quelques conseils précieux sur l'art d'écrire. C'est au bout de quelques mois de ce rude apprentissage qu'il entra au service d'un gentilhomme autrichien, von Fürnberg, en qualité de compositeur et de directeur de la musique. Puis il passa au service du prince Esterhazy chez lequel il resta trente et un ans. Le prince entretenait dans son château une véritable cour et disposait d'une « chapelle d'une vingtaine de musiciens dont Haydn assumait la direction non seulement pour l'exécution des concerts mais aussi en tout ce qui concernait leur existence matérielle et leur moralité. Il devait veiller à leur conduite comme à la bonne tenue de leur livrée — car la « chapelle » portait livrée — lui-même prêchant d'exemple. Toutes les grandes maisons d'Allemagne entretenaient ainsi au XVIII^e^ siècle un certain nombre de musiciens dont la charge avait tous les caractères de la domesticité : livrée obligatoire, habitation dans les communs, repas pris avec les domestiques, défense de s'éloigner sans permission, etc. Et le maître de chapelle devait composer des œuvres qu'il écrivait généralement le matin pour les faire répéter dans l'après-midi et les diriger le soir et dont on ne s'occupait plus ensuite.

Dans certaines cours princières on faisait énormément de musique ; la tâche du maître de chapelle était accablante. Loin de se sentir humiliés par cette situation, les musiciens d'alors étaient fiers « d'appartenir » à un prince fastueux et de rehausser par leur talent l'éclat de sa maison.

C'est donc pour le prince Esterhazy que Haydn composa la plus grande partie de ses œuvres : musique de chambre, puis symphonies, qui étaient exécutées par le petit orchestre dont il pouvait disposer. Cependant sa renommée s'étendait et de tous côtés on réclamait la faveur de faire entendre sa musique. L'étonnante facilité d'écriture de Haydn lui permettait de faire face à toutes ces exigences et de contenter à la fois les amateurs séduits par ses charmantes mélodies et les techniciens qui admiraient ses qualités de composition. Aussi lorsqu'à la mort du prince Esterhazy, en 1790, l'orchestre fut licencié, Haydn ne se trouva pas en peine. Sollicité d'aller en Angleterre où il était particulièrement admiré, il fit à deux reprises un séjour triomphal et y exécuta ses douze symphonies. Rentré à Vienne, il écrivit ses deux oratorios, *la Création* et *les Saisons*. Le premier, surtout, souleva l'enthousiasme du public et l'une de ses auditions fut une sorte d'apothéose pour Haydn qui mourut un an après.

*

Principales œuvres. — Musique instrumentale : 18 quatuors, 39 sonates pour piano seul ; une centaine de symphonies. Deux oratorios : La Création (1796) et les Saisons (1802).

Caractère général de l'œuvre. — Le « papa » Haydn », tel était le surnom par lequel on avait coutume de désigner le compositeur et cela, sans la moindre nuance d'ironie ou d'irrespect. Rien ne pouvait rendre mieux la parfaite bonhomie du maître jointe à cette gaîté inaltérable, à cet équilibre d'esprit qui se reflètent dans toute son œuvre : d'une part dans la ligne mélodique de ses morceaux, simple, facile, aimable, enjouée ; d'autre part, dans cet admirable sens de la construction et des heureuses proportions, qui font de la musique de Haydn le type même de la musique classique.

Religieux autant que Bach, mais dans un tout autre esprit, Haydn conserva toujours sa sérénité, sa foi candide et sans tourments en face d'un dieu qu'il aimait à travers la beauté de l'univers. C'est pourquoi ses œuvres religieuses ne comportent aucun de ces accents désespérés que l'on trouve chez un Bach. Pour louer un dieu créateur du monde, il chante la joie de ses créatures et la beauté de la nature.

La musique de Haydn n'est pas profonde : écrite pour le divertissement des gens de Cour, elle se maintient dans un caractère un peu superficiel et rien ne l'assombrit, mais elle est pleine de vie et de robuste santé, et aussi de grâce et d'humour.

*

Musique instrumentale. — Le rôle de Haydn dans l'évolution des formes instrumentales, moins essentiel qu'on ne l'a cru pendant longtemps, est cependant très important. Sans apporter rien de nouveau aux formules établies par Philipp-Emmanuel Bach, il les précise, les fixe et fonde une tradition qu'il lèguera à Mozart d'abord, puis à Beethoven qui s'en est inspiré directement dans ses premières œuvres.

Quatuors. — Après quelques tâtonnements, Haydn donne au quatuor sa forme définitive en quatre mouvements : allegro, andante ou adagio,

menuet, finale. Le premier mouvement, le plus important, est construit comme celui de la Sonate.

Sonates. — Assez variables comme plan d'ensemble, elles ont généralement trois mouvements, parfois deux, une seule fois quatre. La mélodie est encore chargée d'ornements comme dans la musique de clavecin ; les thèmes et les rythmes sont riches mais la construction harmonique présente peu d'intérêt. C'est le même style que celui de P.-Em. Bach, mais plus souple, plus allégé. Dans les sonates les plus avancées, les plus personnelles, on découvre certains détails qui font pressentir Beethoven. Dans le premier mouvement de certaines sonates (6e en ut) le second thème au lieu de dériver du premier, comme c'était l'usage, en est complètement différent. C'est en développant cette simple modification de détail que Beethoven créera un des plus grands principes de ses sonates.

Symphonies. — Haydn n'est venu que petit à petit à la symphonie, suivant semble-t-il les ressources orchestrales mises à sa disposition chez le prince Esterhazy. Ecrivant d'abord comme ses contemporains des compositions pour quelques instruments, des Ouvertures ou Symphonies, comme on disait alors, Haydn en arriva à grouper un plus grand nombre d'instrumentistes et à composer pour eux des œuvres de plus grande envergure.

Comme pour les quatuors et les Sonates, il fixe la forme classique de la Symphonie. Il apporte dans ce genre la même musique aimable, facile, pleine de santé mais sans grande profondeur qui le caractérise. Plus encore que dans les Sonates, il y fait preuve d'une aptitude merveilleuse au développement en se servant surtout du principe de la variation. Certaines symphonies sont à tendance descriptive ainsi que l'indique leur titre : *La Chasse, l'Ours, la Poule*, etc. Une d'entre elles, la *Symphonie des Adieux*, est pleine d'humour dans sa terminaison où, successivement, tous les instruments terminent leur partie et s'en vont. Ce fut, dit-on, un procédé ingénieux pour protester contre un manque de bienveillance du prince envers ses musiciens ; *La Surprise, la Symphonie à la Reine, la Symphonie militaire*, sont également parmi les plus célèbres.

Dans toutes ces œuvres, Haydn met au service de la musique son sens de l'équilibre, de la symétrie. Ses mélodies elles-mêmes sont construites avec un soin ingénieux.

Oratorios. — Haydn a écrit un grand nombre de compositions religieuses qui n'offrent pas un réel intérêt, car elles sont le plus souvent d'un style semblable à celui de sa musique profane.

La « Création » et les « Saisons » sont désignées sous le nom d'oratorios, faute d'autre dénomination plus appropriée. Le sujet en est bien d'inspiration religieuse, mais Haydn a donné une telle importance au côté descriptif du texte que l'élément lyrique et sacré s'en trouve considérablement diminué.

Coupe de l'Oratorio. — *Sujet.* — La *Création*, d'après la *Genèse* et le *Paradis Perdu, de Milton*, retrace la création du monde en sept journées. Les *Saisons* louent l'œuvre du Créateur, sans cesse renaissante et sans cesse renouvelée à travers la succession des saisons.

Plan d'ensemble. — La Création est divisée en trois parties ; les deux premières se rapportent à la création du monde, la dernière à celle de l'homme.

Les Saisons ont quatre parties, chacune correspondant à une saison. Des personnages décrivent, soit les phases de la Création, soit les tableaux de nature au cours des différentes saisons. A ces personnages reviennent les récits, airs et ensembles. Les chœurs, anonymes, répondent en chantant les louanges de Dieu, à moins qu'ils ne soient eux aussi descriptifs (dans les Saisons) et n'évoquent certaines scènes : la chasse, les vendanges, etc.

Ouverture. — Une ouverture instrumentale est placée en tête de chaque ouvrage et s'enchaîne sans interruption avec le premier récit. Construites sur le plan de la sonate, toutes deux ont un programme descriptif. Dans la Création, c'est le chaos traduit par un manque de clarté, une certitude voulue dans les périodes mélodiques et tonales. Dans les Saisons, c'est le passage de l'hiver au printemps.

Récits. — Ils ont la plupart du temps la forme du *récit obligé*, dans lequel la voix dialogue, alterne avec l'orchestre. D'autres sont des *récits accompagnés*, la voix et les instruments devenant souvent descriptifs.

Airs. — Nettement séparés des récits qui les précèdent obligatoirement. La forme italienne Da Capo domine, plus ou moins nettement établie : une ritournelle instrumentale expose le thème repris ensuite par la voix. Après une partie centrale modulante, la première partie de l'air revient, déformée ou non, mais agrémentée par toutes sortes d'ornements de virtuosité.

Haydn emploie également l'*air d'opéra à deux mouvements*. Adagio-Allegro, et, dans les Saisons, la *Cavatine*, plus simple, deux phrases débutant identiquement concluent dans des tonalités différentes.

Tous ces airs sont donc de coupe italienne. Les tonalités sont claires, fortement affirmées. Les phrases mélodiques courtes, carrées, rappellent les sonates ou les symphonies.

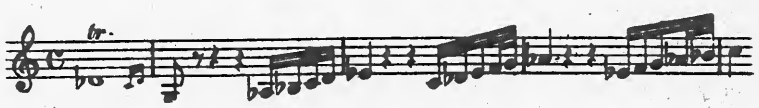
Il y a, d'une façon générale, moins de virtuosité dans les différents airs des Saisons. S'adaptant au caractère des personnages rustiques, le style est plein de bonhommie, l'inspiration nettement populaire en maints passages.

Ensembles. — Assez rares. Les différentes voix se font entendre séparément, puis s'unissent.

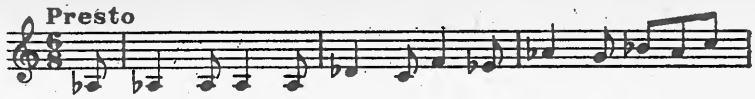
Chœurs. — Les chœurs répondent aux soli. D'un très beau style et d'un effet puissant, ils témoignent d'une science du contrepoint égale à celle de Hændel. Dans les Saisons, Haydn a su tirer parti des voix pour réaliser certaines scènes pleines de couleur et de pittoresque. Là aussi le caractère populaire apporte sa gaîté saine et vigoureuse.

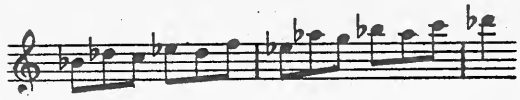
Que ce soit dans l'instrumentation ou dans les voix, Haydn s'applique constamment à traduire par des images musicales les images littéraires du texte. Ce sont à chaque instant des recherches ingénieuses et un peu puériles.

Le lion rugissant marche et s'avance en maître.

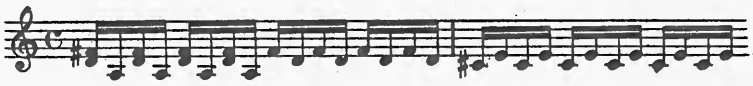


Le Tigre s'élance avec rapidité.

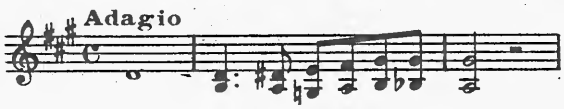




Bourdonnement des insectes.



Le serpent se traîne en rampant.



(La Création. Récit de Raphaël.)

De longues vocalises décoratives interviennent souvent dans les airs et dans les chœurs, soit avec une intention descriptive, soit comme ornement ou pour souligner certains mots et en amplifier la signification : puissance, gloire, etc.

Les deux compositions de Haydn occupent donc, par leur caractère descriptif, une place à part dans le genre de l'oratorio. Si on peut leur reprocher un certain manque de profondeur dans l'expression du sentiment religieux, ce n'en sont pas moins des œuvres remarquables par leur sincérité, leur équilibre, leur vigueur.

TEXTES

La simplicité, la « bonhommie » de Haydn se révèlent dans ses lettres.

« *J'ai trouvé tout bouleversé à la maison pendant trois jours, je n'ai pas su si j'étais un maître de chapelle ou un valet de chapelle ; rien ne pouvait me consoler, tout mon logement était en désordre ; mon forte-piano que j'aimais autrefois, était capricieux, désobéissant... Je devenais en trois jours plus maigre de vingt livres, car les bonnes friandises viennoises sont déjà loin. Oui, oui, me disais-je en moi-même, tandis que j'étais obligé chez moi de manger, au lieu de la délicieuse viande de bœuf, un morceau d'une vache de cinquante ans, au lieu du ragoût aux petites bouleites, du vieux mouton aux morilles, au lieu du faisan de Bohême, un rôti coriace comme du cuir, etc.). Ici, à Estoras, personne ne me demande : désirez-vous du chocolat, avec ou sans lait ; commandez du café, noir ou à la crème...*

(Lettre du 9 février 1790 à M^me^ von Genziger, d'après M. Brenet.)

« *Je me lève de bonne heure et sitôt habillé, je me mets à genoux ; je prie Dieu que tout me réussisse encore aujourd'hui. Après que j'ai pris un petit déjeuner, je m'assieds à mon clavier et je commence à chercher. Si je trouve tout de suite, cela marche vite, sans beaucoup de peine ; mais quand cela n'avance pas, je reconnais que j'ai perdu la grâce par un péché quelconque et je me remets à prier jusqu'à ce que je me sente pardonné* ».

(Cette lettre de 1770 est un témoignage de la foi candide qui s'exprime dans ses oratorios.)

XII

MOZART (1756-1791)

Mozart fut un enfant prodige. Né à Salzbourg, il avait six ans lorsqu'il fit à travers l'Allemagne sa première tournée de virtuose, étonnant tous ses auditeurs par la sûreté de sa technique au clavecin et par ses dons d'improvisation, car à cette époque, un virtuose devait être en même temps un improvisateur apte à développer sur-le-champ un thème donné par l'un des assistants et à construire sur ce thème un morceau quelconque. Mozart y excellait déjà. Quelques années plus tard, il écrivait ses premières sonates et un petit opéra-comique, *Bastien et Bastienne*. Il avait écouté avec passion les leçons de son père, Léopold Mozart, lui-même très bon musicien; sa sœur Nanette, un peu plus âgée que lui, faisait également preuve de dons extraordinaires et partageait ses succès au concert. Jusqu'en 1778, Mozart continua à travers l'Europe son existence errante. On le vit à Paris, à Londres, en Italie où il connut ses plus grands triomphes. Partout le jeune homme soulevait l'enthousiasme de son public et tandis qu'il préparait ainsi inlassablement concerts sur concerts, il continuait non moins inlassablement à écrire dans tous les genres des œuvres qui annonçaient déjà un maître. De 1778 à 1781, Mozart vécut à Salzbourg en qualité de maître de chapelle et d'organiste à la cour de l'Archevêque-Electeur. Il avait accepté cette situation à regret et surtout pour obéir aux instances de son père, également au service de l'Archevêque, et envers qui il se montra le plus tendre et le plus respectueux des fils, en reconnaissance d'une sollicitude touchante, sinon toujours très éclairée, qui ne cessa jamais de le diriger et de le conseiller. Il subissait avec impatience la servitude imposée par sa charge et que rendaient humiliante l'exigence et la mesquinerie du prélat. Aussi saisit-il avec empressement l'occasion de rompre après une injustice plus criante que celles dont il était habituellement victime. Il se fixa à Vienne où il épousa en 1787 Constance Weber, bonne et aimable jeune femme, gaie et simple comme lui, mais déplorable ménagère et dépourvue de tout sens pratique. Du moins l'affection profonde de Mozart pour sa femme lui permit-elle de traverser courageusement les épreuves qui ne cessèrent de l'accabler à partir de cette date. Obligé à un labeur forcené pour subvenir aux besoins de sa famille, il se débattait au milieu d'embarras financiers inextricables qui le mettaient dans la nécessité pénible de recourir souvent à la générosité de ses amis. Il vivait au jour le jour, menant une lutte de chaque instant, car autant il avait été fêté autrefois, autant il se heurtait maintenant à l'indifférence et à l'incompréhension du public dont toute la faveur se tournait vers l'école italienne. La santé chancelante de

sa femme lui causait d'autres soucis, d'autres dépenses ; lui-même tomba malade. La mort de son père en 1787 acheva de l'affecter profondément.

Mozart se révéla dans cette période de sa vie comme un caractère d'une rare élévation, conservant toute sa sérénité devant la mort qu'il pressentait, sa gaîté et son enjouement au milieu de la pire misère. C'est de 1785 à 1791 qu'il composa ses chefs-d'œuvre. La *Flûte enchantée* (1791) détermina enfin un revirement dans l'esprit du public et Mozart connut alors la grande popularité, mais il était à bout de forces. Il se mit cependant à composer sa dernière œuvre, un *Requiem* qui lui avait été commandé dans des circonstances étranges par un inconnu ; dès ce moment il eut le pressentiment que cette œuvre serait son propre chant funèbre. Il mourut en effet le 5 décembre 1791 sans avoir pu l'achever. Le jour de ses obsèques, une tempête de neige dispersa les quelques amis venus pour accompagner son corps. Celui-ci jeté dans la fosse commune ne put être retrouvé ensuite.

*

Principales œuvres. — Plus de six cents ouvrages de toutes sortes.

Musique instrumentale : 42 sonates pour piano et violon. 17 sonates pour piano seul. 49 symphonies, 31 quatuors. Des quintettes, trios, concertos, etc.

Musique religieuse. — Messes, Motets, Requiem.

Opéras. — Idoménée (1781), Don Juan (1787), La Flûte enchantée (1791).

Opéras-comiques. — L'Enlèvement au sérail (1782), Les Noces de Figaro (1785).

*

Caractère général de l'œuvre. — L'œuvre de Mozart ne saurait être expliquée sans que le caractère de l'homme soit connu, car l'âme du compositeur apparaît à travers toute sa musique et s'exprime avec force soit dans le cadre classique des formes instrumentales, soit au théâtre par l'intermédiaire des personnages de comédie ou de drame. Il ne s'agit plus ici de musique pure, mais d'un art très personnel où l'individualité du musicien domine.

Un des traits essentiels de ce caractère est la *spontanéité* qui se traduit dans la vie de Mozart par de grands élans, par un naturel parfait, par une absence totale de calcul dans sa manière d'agir et qui se retrouve toute entière dans sa création musicale. Le maître, en effet, écrivait de la musique aussi facilement qu'il pensait ; c'était pour lui un langage comme un autre, la plupart de ses mélodies ont été écrites d'un seul jet, sans une rature.

C'est aussi une *gaîté* pétillante, étourdissante, que manifeste le musicien lorsque les soucis ne l'accablent pas. Ses lettres contiennent maints exemples de cette exubérance qui éclate à propos de tout et de rien. Une verve semblable anime toute sa musique d'un mouvement extraordinaire : musique instrumentale parsemée de traits rapides, musique de théâtre où les personnages de comédie évoluent avec un esprit et un entrain endiablés (Figaro, dans les Noces ; Leporello dans Don Juan).

Une grande *tendresse* enfin faisait de Mozart un être exquis, sensible, délicat. C'est elle qui s'exprime si joliment dans certains morceaux des

sonates et des symphonies et dans l'émotion profonde mais toujours discrète et infiniment nuancée qui se laisse entrevoir à travers d'autres silhouettes musicales.

Il ne faut pas oublier la fermeté d'âme et la détresse cachées sous ces qualités aimables. En elles le compositeur trouva les accents douloureux du Requiem et de nombreuses pages de son Don Juan.

A tout ceci on doit joindre une grande *faculté d'assimilation* qui lui permit, au hasard de ses voyages, de s'initier à l'art de chaque peuple. Il semble appartenir à toutes les écoles, mais reste cependant avant tout lui-même.

*

Musique instrumentale. — Si l'œuvre instrumentale est la plus considérable, elle ne présente en revanche aucune innovation capitale au point de vue de la forme et se contente de suivre la tradition de Haydn. Mais dans le contenu expressif s'affirme très nettement la personnalité du maître. Les *Sonates pour piano* et en particulier les dernières : la *Sonate en ut mineur* (1784) réunies à la Fantaisie dans la même tonalité (1785), la *Sonate en Ré majeur* (1789), font pressentir Beethoven par la valeur expressive de certains passages.

Les *Symphonies* qui recherchent comme celles de Haydn l'amplification de divers éléments : thèmes, développement, etc., sont d'une grande richesse d'idées. Les trois dernières, composées en six semaines (1788) en *Mi bémol majeur*, *Sol mineur* et *Ut majeur* (celle-ci appelée : *Jupiter*), figurent parmi les plus connues à cause de la perfection de leur forme et parce qu'elles aussi laissent apparaître un caractère pathétique bien proche de l'expression beethovenienne.

Quant au *Concerto*, Mozart l'a élevé jusqu'à un degré qui n'a guère été dépassé, y prodiguant une verve élégante et légère et une virtuosité qui jamais ne tombe dans l'exagération.

Opéras. — Profitant des enseignements de Gluck et les conciliant avec l'art italien, Mozart ouvre à l'opéra une voie nouvelle.

Jusqu'alors, le théâtre lyrique allemand était resté assujetti au répertoire italien. Hændel lui-même n'ayant apporté aucun changement à la forme. Mozart lui fait subir de profondes transformations et lui donne quelques-uns des caractères essentiels par lesquels se distinguera désormais l'*école allemande.*

1° Création d'une *forme* nouvelle par l'introduction dans l'*opera seria* [1] italien d'éléments réservés à l'opéra-buffa.

L'opera seria se composait d'une suite de récits secs (sans accompagnement d'orchestre) alternant avec de grands airs ornementés. Les ensembles et les chœurs n'y avaient qu'une part très restreinte et seulement à une place bien déterminée. Ils étaient nombreux au contraire dans l'opera-buffa et employés selon les besoins de l'action.

Mozart adopte cette conception dans ses opéras : Il développe en outre considérablement le *Finale* qui, à la fin des actes de l'opera-buffa, constituait une scène librement traitée. Divers épisodes s'y déroulaient ; la musique y suivait sans contrainte le texte ; les phrases de soli, les ensembles,

1. Opéra sérieux, opéra proprement dit.

les chœurs s'y succédaient avec le seul souci de respecter la marche de l'action.

Ce sont des Finales semblables mais construits avec une très grande habileté qui terminent chaque acte des opéras de Mozart.

Ce dernier admet également *l'élément comique* jusqu'alors soigneusement exclu du genre. C'est pourquoi il a pu qualifier d'*opéra giocoso* [1] le Don Juan qui, en réalité, est un grand opéra.

2° Abandon des *sujets* traditionnels de l'opéra italien et création de l'*opera fantastique*. Mozart prend comme texte soit une légende populaire dans laquelle intervient un épisode fantastique *(Don Juan)*, soit un conte, une féerie *(La Flûte enchantée)*.

Il fait ainsi disparaître le caractère guindé et pompeux de l'ancien opéra et rend celui-ci plus populaire, plus facilement accessible à tous.

3° Création de l'*opera symphonique* par l'importance considérable accordée à l'*orchestre* dans le drame lyrique.

Avant Mozart, l'orchestre ne jouait dans l'opéra qu'un rôle assez effacé, se contentant d'accompagner les voix ou de s'intercaler entre les différents morceaux de chant. Gluck seul en avait pressenti l'utilisation dans un but dramatique, mais ce n'était encore qu'un essai bien timide.

Avec Mozart, il devient un véritable personnage agissant ou plutôt, il est tour à tour chacun des personnages. Il en dessine la silhouette grâce à des notations pleines de profondeur ou d'humour qui, en quelques touches rapides font surgir devant nous un portrait physique ou moral tracé avec une sûreté de trait qui appartient en propre à Mozart. Il y a cependant toujours équilibre parfait entre l'orchestre et la voix ; l'un et l'autre s'harmonisent, se complètent, sans jamais se nuire.

Par le choix des sujets, par le rôle donné à l'instrumentation, Mozart libère l'opéra allemand de la tradition italienne et lui donne son caractère national. Il prépare l'*opéra romantique*.

Les *détails de la structure* présentent des particularités non moins intéressantes.

L'*Ouverture*, comme celle de Gluck, se rapporte directement à l'action et en prépare l'atmosphère. (Ouverture de Don Juan : deux mouvements. *Introduction* lente sur des motifs empruntés à l'une des scènes tragiques de l'œuvre ; *Allegro* en forme de sonate, marquant le contraste apporté par l'élément bouffon).

Les *Récits* sont souvent des récitatifs secs, mais Mozart emploie également des récits accompagnés fort beaux.

Les *Airs* sont de formes variables. Tantôt ce sont des airs avec reprise, dans le style italien, tantôt des lieder où le chant s'exprime en toute liberté, tantôt des formes simples, rondeaux ou cavatines.

La mélodie vocale de Mozart, comme sa mélodie instrumentale, a beaucoup de charme et de spontanéité ; elle sait aussi devenir pathétique. Ne s'astreignant nullement à suivre la déclamation, elle ne cesse jamais d'être un chant et cependant, elle est d'un accent si constamment juste, d'un style toujours si parfaitement en harmonie avec le personnage, le sentiment et les circonstances, qu'on ne saurait imaginer une traduction plus exacte

1. Gai, enjoué.

du texte. Il y a donc un équilibre remarquable entre la poésie et la musique et Mozart, comme Gluck, se rapproche de la vérité dramatique, mais par un chemin tout autre puisqu'avec lui « la poésie est fille obéissante de la musique ».

Les *Ensembles*, trios, quatuors, finales, etc., se caractérisent par une couleur et une vie intenses. Le compositeur y fait preuve d'une technique bien personnelle en les écrivant de telle sorte que chaque personnage y conserve son caractère nettement tracé par une mélodie indépendante des autres quoique concertant avec elles. La superposition des voix, qui est toujours d'une très grande musicalité, sans rien de conventionnel, permet à Mozart de bâtir des scènes où l'intérêt dramatique ne faiblit pas un instant.

Opéras-comiques. — Les mêmes qualités de style, les mêmes procédés de composition, le même emploi de l'orchestre se retrouvent dans les opéras-comiques.

Dans l'*Enlèvement au Sérail* et surtout dans les *Noces de Figaro* écrites d'après l'œuvre célèbre de *Beaumarchais*, Mozart s'est laissé aller à son exubérance et à sa fantaisie. Il a su y traduire sans effort toute une gamme de sentiments, avec la même justesse, la même délicatesse d'expression que dans ses autres œuvres. C'est un art raffiné et pourtant très simple, très accessible, sans aucune mièvrerie et sans affectation. Le dialogue s'enchaîne et se poursuit avec une facilité, un naturel étonnants. Tout y est mélodie et tout y est vivant. Ce sens du vrai se poursuit jusque dans les ensembles grâce à l'indépendance des parties vocales.

L'opéra-comique devient donc avec Mozart, de la haute comédie musicale et s'achemine ainsi vers les grandes œuvres qui, un peu plus tard, illustreront ce genre.

TEXTES

Lettres de Mozart. — A son père, sur les conditions de sa vie chez l'Archevêque de Salzbourg.

« *Maintenant parlons de l'archevêque. J'ai une charmante chambre dans la maison même où il demeure. Dès onze heures, malheureusement un peu trop tôt pour moi, nous nous mettons à table pour dîner. Là, prennent place messieurs les deux valets de chambre du corps et de l'âme de M. le Contrôleur, M. Zetti, fourrier de la chambre, le pâtissier, les deux cuisiniers et... ma Petitesse. Messieurs les deux valets de chambre sont placés au haut bout de la table. J'ai du moins l'honneur d'être assis devant les cuisiniers. A table, on fait de grossières et stupides plaisanteries, mais personne n'en fait avec moi parce que je ne dis pas un mot, et quand je suis forcé de dire quelque chose, je parle toujours avec la plus grande gravité. Dès que j'ai fini de manger, je passe mon chemin. Le soir, nous n'aurons pas la table, mais chacun recevra trois ducats* [1]. *Avec cela, on peut sauter loin !* »

(Vienne, 17 mars 1781.)

A son père, pour lui demander de l'autoriser à quitter le service de l'archevêque. Il s'y montre un fils très soumis et très affectueux.

« *Mon père chéri, je vous aime certainement beaucoup ; vous en avez la*

1. 35 fr. 45... pour la durée d'un séjour à Vienne.

preuve en ce que, pour l'amour de vous, je renonce à toutes mes aspirations, mes ardents désirs, car si ce n'était pour vous, je vous jure sur mon honneur que, sans perdre un moment, je quitterais immédiatement mon service, je donnerais un grand concert, je prendrais des élèves et, d'ici un an, je parviendrais certainement à gagner, à Vienne, mes mille thalers [1] *au moins par an. Je vous assure qu'il m'est souvent bien pénible d'être obligé de mettre ainsi de côté mon bonheur.* »

(Vienne, 8 avril 1781.)

La gaîté folle de Mozart se laisse entrevoir dans cette lettre à sa cousine.

« *Chère petite cousine, voisine.*

*J'ai reçu exactement votre épitre qui a tant de prix pour moi, émoi, et j'ai appris par elle, ritournelle, que M. mon Oncle, furoncle, et M*me *ma Tante, charmante, et vous même, blême, vous vous portez tous très bien, chien. Nous sommes aussi, grâce à Dieu, en bonne santé, bonté. La lettre de mon papa, ah! ha! est aussi parvenue entre mes griffes...*

Vous m'écrivez plus loin que vraiment, vous témoignez, vous découvrez, vous signifiez, vous me faites savoir, vous me déclarez nettement, vous mettez clairement au jour, vous souhaitez vivement, vous convoitez, vous désirez, vous voulez, vous voudriez, vous commandez, vous me donnez à entendre, vous me donnez avis, vous me notifiez, que je dois vous envoyer mon portrait, etc. »

(Manheim, novembre 1777.)

La misère contre laquelle se débattait Mozart, l'obligeait à recourir sans cesse à des amis pour obtenir quelque argent.

« *Très honorable confrère, cher et excellent ami,*

La persuasion où je suis que vous êtes mon vrai ami et que vous me connaissez pour un honnête homme, m'encourage à vous ouvrir mon cœur tout entier et à vous faire la demande suivante. J'irai droit au fait, sans phrases et avec ma sincérité habituelle.

Si vous voulez avoir l'affection, l'amitié de me venir en aide en me prêtant 1.000 *ou* 2.000 *florins pour un ou deux ans et contre intérêts, vous me tirerez d'affaire. Vous devez considérer vous-même comme une chose certaine et véritable, qu'il est fâcheux et même impossible de vivre avec l'obligation d'attendre une recette après l'autre. Quand on n'a aucun capital devers soi, au moins le nécessaire, il n'est pas possible de mettre ordre à ses affaires.*

Si vous me faites cette amitié, je pourrai 1° *payer mes dépenses indispensables en temps voulu et par conséquent avec plus de facilité, tandis que pour le moment, j'en diffère le paiement et qu'ensuite il me faut souvent donner d'un seul coup toute ma recette et cela, au moment le plus incommode.* 2° *Je pourrai travailler avec un esprit plus libre et un cœur plus léger et par suite, gagner davantage... Si par hasard vous ne pouviez vous priver tout de suite d'une pareille somme, je vous prie de me prêter, au moins,* d'ici à demain, 200 *florins parce que mon propriétaire a été si indiscret que j'ai dû le payer sur le champ (afin d'éviter des désagréments), ce qui m'a mis absolument en désarroi.* »

(Vienne, 17 juin 1788.)

1. 6.000 francs.

Au même ami, quelques jours plus tard.

[« ... *Je n'aurais même pas le courage de paraître devant vous, étant forcé de vous avouer franchement qu'il m'est impossible de vous rembourser tout de suite ce que vous m'avez prêté et de vous prier d'avoir de la patience avec moi. J'ai bien du souci que les circonstances présentes soient ce qu'elles sont et que vous ne puissiez me venir en aide selon mon désir. Si vous ne m'aidez pas dans la situation où je me trouve, je perdrai mon honneur et mon crédit, ce qui est la seule chose que je tienne à conserver.*

(Vienne, 27 juin 1788.)

Nouvelle demande, encore plus désespérée.

« *Je suis contraint de vous conjurer, s'il vous est tout à fait impossible de me venir en aide en me prêtant toute la somme cette fois-ci, de vouloir bien avoir pour moi l'amitié et l'affection fraternelle de me secourir sur le champ en m'envoyant ce dont il vous sera possible de vous priver, car mon sort en dépend réellement.*

Ma femme a été encore hier bien souffrante. Aujourd'hui elle va mieux de nouveau. Que je suis malheureux ! *toujours entre la crainte et l'espérance.* »

(Vienne, 17 juillet 1788.)

Mozart avait le pressentiment de sa fin prochaine. Il l'attendait avec sérénité.

A son père, alors très malade.

« *J'attends de vous-même une nouvelle consolante, bien que je me sois fait une habitude de me représenter en toutes choses le pire. Comme la mort (à la considérer sérieusement) est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette vraie et meilleure amie de l'homme, que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais est même au contraire, très calmante et très consolante. Je ne me mets jamais au lit sans penser (si jeune que je sois), que le lendemain, peut-être, je ne serai plus et pourtant aucun de ceux qui me connaissent ne pourra dire que je suis chagrin ou triste dans ma manière d'être.* »

(Avril 1787.)

Dans une autre lettre, Mozart fait allusion au Requiem.

« *Je voudrais suivre votre conseil, mais comment y réussir? J'ai la tête perdue, je suis à bout de forces et ne puis m'ôter des yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement qui me presse, me sollicite et me réclame impatiemment mon travail. Je continue parce que la composition me fatigue moins que le repos. Au surplus, je n'ai plus à trembler ; je le sens à quelque chose qui me prouve que l'heure sonne : Je suis près d'expirer. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent. Et pourtant la vie était si belle ! La carrière s'ouvrait sous des auspices si fortunés ! Mais on ne peut changer son propre destin. Nul n'est assuré de ses propres jours ; il faut se consoler : il en sera ce qu'il plaira à la Providence. Je termine en ce moment mon chant funèbre, car je ne dois pas le laisser imparfait.* »

(Septembre 1791) [1].

1. Mozart mourut en décembre de la même année.

XIII

BEETHOVEN (1770-1827)

Beethoven est né à Bonn le 16 décembre 1770 dans une vieille maison qui abritait depuis quelques années la vie misérable de sa famille. Il y vécut une enfance pénible entre son père, musicien sans talent, paresseux et ivrogne, sa mère, phtisique au dernier degré, et ses deux frères plus jeunes que lui et dont il devait prendre soin. Dès l'âge de cinq ans il fut l'enfant prodige dont on veut tirer parti le plus vite possible. Loin de ressembler à la sollicitude affectueuse qui guidait le jeune Mozart, l'exigence paternelle, brutale et bornée clouait Beethoven pendant de longues heures devant des exercices fastidieux qui auraient dû le dégoûter à jamais de la musique. Après la mort de sa mère, il eut la charge de toute la famille, à dix-sept ans. En 1792 il put, grâce à des amis, aller s'installer à Vienne où il vit s'ouvrir devant lui un avenir meilleur. Dans ce centre de culture musicale il devint bientôt célèbre comme pianiste virtuose ; ses concerts eurent un succès énorme. C'est là qu'il entra en relations avec le général Bernadotte et les officiers français récemment arrivés à Vienne et qu'il prit contact avec la Révolution française victorieuse. Son patriotisme le poussa d'abord à se dresser contre elle, mais il ne résista pas longtemps aux idées républicaines qui répondaient trop bien à son profond amour de la liberté.

Beethoven, à ce moment, s'aperçut qu'il devenait sourd. C'était une infirmité terrible pour un homme condamné à ne vivre que de sa musique et qui soudain avait notion que la musique allait cesser d'exister pour lui.

Le maître ne put d'abord accepter cette destinée tragique et se laissa aller au désespoir, mais bientôt sa volonté triompha. Stoïquement, il apprit à vivre seul, isolé du reste du monde, ne communiquant plus avec ses amis que par écrit, sur des « cahiers de conversation ». Il assistait, sans rien entendre, à l'exécution de ses œuvres ; un jour, essayant de diriger l'une d'elles et s'apercevant tout à coup qu'il n'était plus maître de son orchestre, il abandonna le pupitre et courut s'enfermer chez lui fou de chagrin. Mais sa musique cependant demeurait vivante dans son esprit ; il l'entendait en lui-même et c'est ainsi qu'il put réaliser ce tour de force inimaginable d'écrire ses chefs-d'œuvre, ses symphonies, c'est-à-dire tout un monde de sonorités, de rythmes et de timbres.

Malheureux, Beethoven le fut aussi dans sa vie sentimentale. Deux fois il crut rencontrer le bonheur et chaque fois ne trouva que déception et souffrance. Giuletta Guicciardi puis Thérèse de Brunswick, « l'Immortelle Bien-Aimée », ont inspiré certaines de ses œuvres. La rupture de ses fiançailles avec Thérèse lui enleva définitivement tout espoir d'une destinée meilleure. C'est alors qu'il composa ses plus belles œuvres.

Depuis longtemps il se heurtait à l'incompréhension du public. Sa musique semblait presque monstrueuse ; les éditeurs ne l'acceptaient que difficilement et la payaient un prix dérisoire. Beethoven était souvent dans la gêne la plus sordide. Pourtant un petit groupe de protecteurs puissants s'était formé autour de lui en s'engageant à lui payer une pension suffisante pour lui permettre de travailler en paix (l'archiduc Rodolph, le prince Lobkowitz, le prince Kinsky, etc.). Et de plus, Beethoven luttant contre le destin, avait conscience de sa force et de son génie qui grandissaient et finissaient par s'imposer à tous. En 1814 il connut l'apogée de sa gloire. Prié d'écrire la musique pour les fêtes qui célébraient la conclusion du Traité de Vienne, il se trouva en relations avec toute la haute société de l'Europe qui le traitait en éxal. Mais à ce moment de bonheur relatif ne tarda pas à succéder la période la plus triste et la plus misérable de sa vie.

Sa situation pécuniaire redevint très précaire. La pension que devaient lui assurer ses admirateurs ne lui était payée que très irrégulièrement ; bientôt, elle cessa tout à fait. Malgré cela, Beethoven n'hésita pas à adopter un neveu, Karl, qui fut une nouvelle source d'inquiétudes et de chagrin. Karl, dévoyé et criblé de dettes, mit le comble aux tourments de son oncle par une tentative de suicide. Et pourtant c'est à ce moment que Beethoven qui semblait toucher au fond du désespoir, chante une Joie surhumaine dans la IX^{e} Symphonie avec chœurs.

La fin de ces épreuves était cependant toute proche. Toute sa vie le musicien avait souffert d'un mal d'entrailles encore aggravé par les traitements absurdes de ses médecins. En 1826, déjà très déprimé, il prit un refroidissement et tomba malade à Vienne. Son neveu oublia de prévenir le docteur qui ne put réagir ensuite assez efficacement. Beethoven traîna encore quelques mois, ne vivant que grâce aux libéralités de quelques amis anglais. Il mourut presque seul, pendant un orage, le 26 mars 1827.

*

Principales œuvres. — Trente-deux *sonates* pour piano. Dix sonates pour piano et violon. Neuf *symphonies*. Seize *quatuors à cordes*. Des *trios* et *quintettes*. Un *septuor*, etc. Un *opéra :* Fidelio. Une *Messe* en Ré.

*

Caractère général de l'œuvre. — Beethoven occupe dans l'histoire de la musique une place aussi importante que J.-S. Bach. Mais tandis que Bach appartient surtout au passé, Beethoven, tout en résumant dans l'ensemble de son œuvre l'art du XVIII^{e} siècle, ouvre une voie nouvelle vers l'avenir. Un de ses admirateurs les plus fervents, R. Wagner, répétait souvent que « son art et son caractère sont de ceux qu'on ne peut approfondir tout à fait tellement il est difficile de faire le tour de cette œuvre immense et de cette immense pensée. » En effet, Beethoven traduit les plus profonds sentiments humains et il les a traduits dans des œuvres dont chacune est un monde à part, avec sa vie propre, ses particularités de style et de construction, sa signification expressive. C'est en lui-même qu'il trouve son inspiration ; les états d'âme qu'il nous décrit sont les siens. Souffrance, joie, volonté, lutte, amour de la nature et de la liberté, tels sont les thèmes qu'il a

traités et développés avec assez de puissance et assez d'élévation pour leur donner une signification universelle.

A part son opéra, *Fidelio*, et sa *Messe en Ré*, qui ne sont pas la partie essentielle de son œuvre, c'est par l'intermédiaire des grandes formes instrumentales (sonates, quatuors, symphonies) que Beethoven s'est exprimé. Ces formes, il les a trouvées définitivement constituées et précisées dans le cadre classique que leur avaient donné ses prédécesseurs : P.-Em. Bach, Haydn, Mozart. Il les reprend d'abord sans y rien changer parce qu'il est, lui aussi, nourri dans la tradition classique, mais bientôt la force et la diversité des sentiments qu'il éprouve ne peuvent plus se renfermer dans les limites étroites de la musique pure. Parce qu'il a tout à dire, et avec le maximum d'expression, il est amené à bouleverser le plan de la sonate ou de la symphonie. La profondeur de sa pensée est telle que pour l'exprimer toute entière il lui faut enrichir, amplifier quelquefois démesurément les divers éléments de l'œuvre et même en introduire de nouveaux.

Ainsi Beethoven semble rompre avec la tradition classique. Gêné par des formes rigides, il leur donne une liberté et une souplesse admirables, ouvrant de cette façon la voie au romantisme, c'est-à-dire à un art renouvelé où les sentiments de l'artiste pourront s'exprimer sans contrainte. Mais d'autre part, s'il transgresse dans les détails les lois du classicisme, il conserve l'architecture magistrale de l'ensemble : les sonates comme les symphonies sont des chefs-d'œuvre de construction bien équilibrée et les innovations, loin de briser la tradition, ne font que lui apporter des éléments de progrès. Par l'ampleur qu'il leur donne, par la valeur de la substance qu'il y renferme, Beethoven porte les formes classiques à l'apogée de leur développement et de leur perfection.

Une telle évolution ne s'est pas produite d'un seul coup. L'œuvre de Beethoven témoigne au contraire d'un effort puissant et continu pour la conquête de la maîtrise définitive et on a pu la diviser en trois périodes où la manière du maître se transforme progressivement.

Première période (1795-1801). — Les œuvres de cette période, surtout les premières, s'apparentent directement à celles de Haydn et de Mozart que Beethoven s'efforce d'imiter. (Parmi celles-ci : Sonate pathétique, op. 13. Première symphonie, op. 21). Six premiers quatuors.

Deuxième période (1801-1815). — Sans chercher à abandonner les formes établies, le musicien s'efforce de les adapter à l'expression de sa pensée, ce qui l'entraîne à les modifier profondément. Sonate Pastorale, op. 28. Sonate avec Marche funèbre, op. 26. Sonate quasi una Fantasia, op. 27 nº 9. ou Sonate Clair de lune. Sonate appassionata, op. 57. Sonate à l'archiduc Rodolphe (l'Adieu, l'Absence, le Retour), op. 81, etc. Les symphonies depuis la deuxième jusqu'à la huitième incluse. Quatuors, Fidelio.

Troisième période (1815-1826). — Période des chefs-d'œuvre où le génie créateur de Beethoven est délivré de toute convention.

Grandes sonates pour piano, op. 101, 102, 106, 109, 110, 111. IXe Symphonie avec chœurs.

Quatre derniers quatuors.

Messe en Ré.

*

Sonates. — La forme sonate est celle dans laquelle Beethoven a écrit le plus volontiers et où il a pu exprimer le plus aisément la prodigieuse

variété de son tempérament. Les sonates pour piano sont supérieures aux sonates pour piano et violon et c'est surtout à travers elles qu'on peut suivre l'évolution du style.

Les modifications introduites par Beethoven dans la sonate se rapportent au plan d'ensemble et à la structure des morceaux.

Le compositeur ne s'est pas astreint à suivre l'*ordre* traditionnel des mouvements.

Suivant son inspiration, suivant les sentiments qu'il a à traduire et les oppositions qu'il veut ménager, il n'hésite pas à placer comme premier morceau un andante ou un adagio (Sonate pathétique). Parfois il supprime totalement l'allegro (op. 26 et 27 nº 1) ; ailleurs, il donne au contraire la forme sonate à tous les morceaux (op. 31 nº 3, op. 57 et 81 ; pour violon, op. 47).

Construction des différents morceaux. — 1º *Allegro*. Ce mouvement essentiel de la sonate est celui qui a subi le plus de transformations. Par une intuition de génie, Beethoven le rénove et le vivifie en donnant aux deux thèmes qui en sont le principe, le caractère de deux éléments expressifs, contrastants, réagissant l'un sur l'autre, luttant l'un contre l'autre. Il en fait de véritables personnages musicaux, qui non seulement ont une individualité bien marquée, mais aussi une valeur psychologique. L'un est le thème masculin d'un caractère surtout rythmique, l'autre, le thème féminin, plus mélodique. Force et faiblesse, volonté et défaillance s'opposent par leur intermédiaire et introduisent dans le morceau un intérêt dramatique singulièrement puissant.

Entre ces deux thèmes, Beethoven place une partie de transition souvent assez étendue. Enfin autre innovation : le second thème n'est pas toujours dans l'une des tonalités employées traditionnellement.

Le développement est toujours d'une grande richesse et d'une variété presque infinie. Grâce à l'ingéniosité et à la complexité des combinaisons rythmiques et mélodiques tirées des thèmes principaux, cette partie centrale apparaît comme un élément nouveau au lieu d'être une simple redite modulante comme dans les sonates antérieures. Un plan rigoureux en détermine la marche. La réexposition elle-même comporte souvent une sorte de développement.

2º Au *mouvement lent* en forme de *lied*, Beethoven apporte également de nouvelles richesses et crée le *lied-sonate* qui diffère du type ordinaire en ce qu'il contient un thème secondaire, au lieu d'un seul et une réexposition mais sans développement central. Il emploie également le *lied-variation* dans lequel un thème unique reparaît sous des aspects différents sans cesser d'être reconnaissable.

3º Le *mouvement modéré*, autrefois *Menuet*, est remplacé par le *Scherzo* qui consiste, comme le Menuet, en deux pièces distinctes généralement à trois temps. Après la seconde pièce ou *trio*, on répète la première (Scherzo). Dans le Menuet, cette reprise se faisait textuellement par un simple da capo, tandis que Beethoven écrit toute une réexposition. Le Scherzo reçoit une extension considérable dans les Symphonies et les Quatuors.

4º Le *Rondeau* ou *Final* (retour du refrain dans un ton principal entre des couplets modulants) est modifié par l'apparition d'un thème secon-

daire qui forme le premier couplet et est réexposé avant la redite finale du refrain.

Toutes ces innovations introduites dans les œuvres de la seconde période sont de beaucoup dépassées dans les sonates suivantes (op. 101, 109, 110, et 111). Là, Beethoven renouvelle entièrement la forme en employant deux procédés de composition qui n'y étaient pas admis jusqu'alors : la *fugue* et la *grande variation*, celle-ci ne consistant plus à ornementer un thème reproduit intégralement, mais à l'amplifier et à l'interpréter différemment. Dans ces dernières sonates où l'écriture se complique, où les difficultés s'accumulent, Beethoven se laisse aller en toute liberté à son inspiration, mais comme s'il en était lui-même effrayé, il se reprend en se rattachant à la forme la plus rigide, la fugue. Un des plus beaux exemples en est dans la sonate op. 110 où le maître, après avoir médité douloureusement dans un passage qui n'est presque plus qu'un récitatif (adagio), se ressaisit et réagit dans une vigoureuse fugue.

Ces trente-deux sonates, admirables par leur forme, le sont aussi par leur contenu expressif. Beethoven y a traduit sa peine profonde et sa joie qu'il conquiert peu à peu. L'opposition des mouvements, celle des thèmes eux-mêmes, sont le reflet de la lutte constante qu'il soutient et l'on peut tirer de ces œuvres la plus belle leçon d'énergie et de grandeur morale. Toujours, nous y voyons la volonté triompher de la faiblesse et du désespoir : les thèmes et les mouvements où s'exprime la force ont constamment la supériorité.

Symphonies. — Beethoven a rénové la symphonie autant que la sonate. Les principes généraux de construction, de style, d'expression, s'y retrouvent. C'est par la qualité des thèmes, par l'ampleur des développements, par l'élévation de la pensée, par les proportions inaccoutumées données à certaines d'entr'elles que le compositeur a fait de ces symphonies des chefs-d'œuvre. L'introduction des chœurs dans la IX^e^ fit scandale à l'époque. Elle n'est cependant qu'une géniale intuition de Beethoven qui « considère la voix humaine comme un instrument et l'adjoint aux autres timbres ».

Beethoven a apporté à la symphonie moins de modifications qu'à la sonate en ce qui concerne le nombre des mouvements. Il y en a presque toujours quatre.

Sauf la *première symphonie*, op. 21 (1799) qui appartient à la première période et la IX^e^ (3^e^ période) toutes les autres symphonies datent de la seconde période.

La *deuxième symphonie*, op. 36 (1802) ne contient elle-même aucune innovation.

Ce n'est qu'avec la troisième ou *Symphonie Héroïque* (1804) qu'un caractère nouveau commence à apparaître. Portant comme dédicace « A la mémoire d'un grand homme », elle fut inspirée par Bonaparte qui pour Beethoven avait symbolisé le pur héros de la Révolution. Elle contient une célèbre *Marche funèbre* dans laquelle le musicien a traduit une souveraine grandeur devant la mort.

La cinquième *Symphonie*, op. 60 (1806) est fameuse par son thème du « destin qui frappe à la porte », thème rythmique extrêmement concis et sur lequel Beethoven a bâti cependant un de ses plus beaux développements.

La *sixième* ou *Symphonie Pastorale* (1808) semble se rattacher à la musique descriptive. C'est une scène champêtre au bord d'un ruisseau. On y entend le chant des oiseaux, les danses des paysans, l'orage qui vient interrompre les réjouissances, mais Beethoven a tenu à préciser qu'il y avait là « impressions devant la nature plutôt que peinture ». Ce sont donc ses propres sentiments qu'il nous y exprime.

La *huitième symphonie*, op. 93 (1812) semble par la forme revenir directement à Haydn et à Mozart. Elle fait penser à une sorte de grande kermesse où la joie populaire se donne libre cours.

La *neuvième symphonie*, op. 125 (1825) est une œuvre gigantesque où se trouve le fameux final avec chœurs. Beethoven a pris comme texte poétique l'Ode à la Joie, de Schiller. Il l'a traité et développé magnifiquement dans cet ensemble où les voix et les instruments s'unissent pour chanter la joie humaine conquise sur la douleur et pour affirmer la fraternité de tous les hommes.

Quatuors. — Les quatuors, comme toutes les autres œuvres instrumentales, sont complètement transformés grâce à l'intérêt dramatique qu'y font pénétrer les contrastes de thèmes et grâce également à leur construction qui ne s'écarte des traditions classiques que pour mieux s'adapter à l'expression de la pensée.

Messe en Ré. — C'est aussi une œuvre monumentale qui dépasse de beaucoup tout ce qui avait été fait dans ce genre. Hors de proportions avec les cérémonies religieuses et exigeant un orchestre considérable qui convient mal à une église, elle traduit cependant le texte liturgique avec une splendeur et avec une intensité d'émotion dont on ne peut trouver l'équivalent que dans les œuvres de Bach.

Fidelio. — Cet opéra contient des pages d'une réelle beauté, mais Beethoven avait surtout le génie de la musique instrumentale et il se trouvait un peu gêné lorsqu'il devait écrire pour les voix. C'est pourquoi Fidelio compte surtout par les trois ouvertures instrumentales que Beethoven a successivement écrites pour cette œuvre et dont chacune constitue d'une manière un peu différente, un saisissant résumé du drame.

TEXTES

Fragments du Testament d'Heiligenstadt écrit en 1802 dans une crise de désespoir et adressé à ses deux frères.

« *O vous, hommes, qui me regardez ou me faites passer pour haineux, fou ou misanthrope, combien vous êtes injustes pour moi ! Vous ne savez pas la raison secrète de ce qui vous paraît ainsi !... Songez seulement, depuis six ans, quel est mon état affreux, aggravé par des médecins sans jugement, trompé d'année en année dans l'espérance d'une amélioration, enfin contraint à la perspective d'un mal durable dont la guérison demande peut-être des années, si elle n'est pas tout à fait impossible. Né avec un tempérament ardent et actif, accessible même aux distractions de la société, je devais de bonne heure me séparer des hommes, passer ma vie solitaire. Ah ! comment me serait-il possible d'aller révéler la faiblesse d'un sens qui devrait être chez moi plus parfait que chez les autres... Pardonnez-moi donc, si vous me voyez vivre à l'écart*

quand je voudrais me mêler à votre compagnie... Il m'est interdit de trouver un délassement dans la société des hommes... Seul, tout à fait seul.

... Divinité, tu pénètres d'en haut le fond de mon cœur, tu le connais, tu sais que l'amour des hommes et le désir de faire le bien y habitent ! O hommes, si vous lisez un jour ceci, pensez que vous avez été injustes pour moi, et que le malheureux se console en trouvant un malheureux comme lui qui, malgré tous les obstacles de la nature, a cependant fait tout ce qui était en son pouvoir pour être admis au rang des artistes et des hommes d'élite.

...O Providence, fais-moi apparaître une fois un pur jour de joie ! Il y a si longtemps que la résonance profonde de la vraie joie m'est étrangère ! »

Récit d'un des amis de Beethoven retraçant la répétition générale de Fidelio en 1822, que le maître ne put parvenir à diriger.

« Beethoven demanda à diriger la répétition générale. Dès le duetto du premier acte, il fut évident qu'il n'entendait rien de ce qui se passait sur la scène. Il retardait considérablement le mouvement ; et tandis que l'orchestre suivait son bâton, les chanteurs pressaient pour leur compte. Il s'ensuivit une confusion générale. Le chef d'orchestre ordinaire proposa un instant de repos, sans en donner la raison ; et après quelques paroles échangées avec les chanteurs, on recommença. Le même désordre se produisit à nouveau. Il fallut faire une seconde pause. L'impossibilité de continuer sous la direction de Beethoven était évidente : mais comment le lui faire comprendre ? Personne n'avait le cœur de lui dire : « Retire-toi, pauvre malheureux, tu ne peux pas diriger. » Beethoven, inquiet, se tournait à droite et à gauche, s'efforçait de lire dans l'expression des différentes physionomies et de comprendre d'où venait l'obstacle : de tous côtés le silence. Tout à coup il m'appela d'une façon impérieuse. Quand je fus près de lui, il me présenta son carnet et, me fit signe d'écrire. Je traçai ces mots : « Je vous supplie de ne pas continuer ; je vous expliquerai à la maison pourquoi. » D'un bond, il sauta dans le parterre me criant : « Sortons vite ! » Il courut d'un trait jusqu'à sa maison ; il entra et se laissa tomber inerte sur un divan, se couvrant le visage avec les deux mains ; il resta ainsi jusqu'à l'heure du repas... Il avait été frappé au cœur et jusqu'au jour de sa mort il vécut sous l'impression de cette terrible scène. »

(Lettre de Schindler)

Quelques pensées de Beethoven [1].

« La musique doit faire jaillir le feu de l'esprit des hommes. »

« La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie... qui pénètre le sens de ma musique doit s'affranchir de toute la misère que traînent après eux les autres hommes. »

« Pourquoi j'écris ? — Ce que j'ai dans le cœur, il faut que cela sorte ; et c'est pour cela que j'écris. »

---

1. D'après Romain Rolland.

DISCOGRAPHIE

ŒUVRES LYRIQUES, ORATORIOS, MÉLODIES

Monteverdi :
- Canti guerrieri e amorisi — *DUC* DF 159
- Madrigaux — *DIS* DF 102/3; *DIS* 317.036 et 037; *DIS* DF 104 et 105; *DIS* DF 159
- Crucifixus — *HMC* HMC 25.106
- Magnificat — *COT.* 20.033
- Vêpres — *VOX ALB.* PL 7902
- Orfeo (intégral) — *ARC.* APM 14.057/8
- Arianna — *ARC.* 37.011

Carissimi :
- Le Déluge universel – *HM* HMA 25.129
- Jephté — *ARC.* 14.020.

Alessandro Scarlatti :
- Le Triomphe de l'honneur (intégral) — *CET. ALB.* 1223
- Passion selon St-Jean – *LUM.* LD 3-121
- Airs d'Opéras ou d'Oratorios : *DEC.* LXT 5410; *VSM.* FALP 340; HMC 25.110; *DEC.* LW-5245

Lully :
- Airs d'Amadis et d'Armide — *DUC.* 320 C.130
- Airs d'Hermionne — *DEC.* LX 3112
- Hercule amoureux (ballets) *COL.* EXTP 1023
- Monsieur de Pourceaugnac — Ouverture — Danses — *UNI.* UDF-03
- Phatéon — Ouverture et Danses — AS-2506
- Le Temple de la Paix — ballets — *TEL.* TW 30.025; OL 50.136
- Miserere et Dies Irae — *ARC.* 14.100

Campra : Airs d'Opéras — OL 50.117
- Cantate (Les Femmes) — *BAM.* LD 047

Fr. Couperin :
- Leçons des Ténèbres — *ERA* DP-23-1

Rameau :
- Castor et Pollux (extraits) — *ERA.* 3019
- Hippolyte et Aricie (extraits) — *DUC.* 320 C-130
- Platée (intégral) *PAT.* DTX 223/4
- Les Indes Galantes (extraits) — *PAT.* DTX 146; AS 2506; *DUC.* 320 C-100
- Les Fêtes d'Hébé (extraits) — *DUC.* 470 C-000 et 002; *DMO.* MC-505
- Dardanus (extraits) AS 2506 *ALG.* LDA 139

Gluck : Orphée (intégral) :
- En Allemand DG 18.343/4
- En Italien *RCA* 630.470/2
- En Français *PAT.* DTX 243/4; *PHI.* A 00363/4
- Alceste (intégral) — *DEC.* LXT 5275/6
- Suite de ballets — *DEC.* LXT 5061

J.-S. Bach : Passion selon St-Jean (intégral en allemand) — OL LD 101/3; *ARC.* AR 501/3
- Passion selon St-Matthieu (intégral en allemand) — *ARC.*14.125/8; OL LD 157/160; *ERA.* LDE 3101/4
- Oratorio de Noel — *VOX* VBX 201; OL LD 40/42
- Cantate nº 21 — OL LD 165; *ARC.* APM 14.007
- Cantate nº 53 — *ARC.* 14.099
- Cantate nº 106 (Actus Tragicus) *DUC.* LAG 1038
- Cantate nº 147 — OL LD 164
- Nombreux enregistrements d'autres cantates.
- Magnificat, en Ré -*ERA.* LDE 3047; OL LD 127
- Messe en si min. (intégral) — *ERA.* LDE 3073/75; *FON.* FL 698.002/3; *DEC.* 173.863/5

Haendel : Acis et Galatee (intégral) — OL LD 213/4
- Le Messie (intégral, en anglais) — *DEC.* LXT 2921/4; *VEG. album* VAL-3
- Israël en Egypte (intégral) — *CDM* LDX 8062/3; *COL.* CX 1347/8
- Anthologies, Opéras — *ERA* LDE 3062
- Opéras et Oratorios — *DEC.* LXT 5316; OL LD 190

Haydn : La Création (intégral) — *ERA.* LDE 3005/6; DG 551/3
- Les Saisons (intégral) DG 18025/8 *ODE.* XOC 117/9
- Messe de Ste-Cécile, do maj. — *DEC.* LW 5334
- Messe « St-Bernard de Offida » *VAL.* MB 23
- Messe solennelle — *COT.* MC 20.106

Mozart : Bastien et Bastienne (intégral) :
- En français : *VEG* C-35 A-2
- En allemand : DG 18.280
- Cosi fan tutte (intégral) : *DEC.* LXT 5107/9; *COL.* FCX 484/6
- Don Juan (intégral, en italien) : DG 18.580/2; *DEC.* LXT 5103/6; *PAT.* DTX 218/21
- Enlèvement au Sérail : *COL.* FCX 700/1; DG 18.184/5
- Finta Giardiniera (intégral) — *COT.* MC 20.035
- La Flûte Enchantée (intégral en allemand) *DEC.* LXT 5085/7; DG. 18.264/6
- Idomeneo (intégral en italien) — *ERA.* LDE 3014/16

Noces de Figaro (intégral, en italien — *DEC.* LXT 5088/91
(sans récitatifs) : *COL.* FCX 174/6
Roi Pasteur (intégral en italien) — *COT.* MC 20.034
Nombreuses anthologies d'airs d'opéras
Requiem (intégral) : *FON.* CL 699.001
VSM. FALP 414
ACÉ. ACL 39
DUC. 320 C000
Messe « du Couronnement », do majeur, nº 16 — *VOX.*PL 10.260
ERA. LDE 2003
DG 17.141
Messe « brevis », ré majeur, nº 10 — *DUC.* LPG 8331.
(et 16e Messe) *PHI* A-00375
Messe (Grand'Messe) ut min., nº 18 — *VOX* PL 10.270
ERA LDE 3010
Offertoires — *COT.* MC 20.036
LUM. 12.007
Motets — *DEC.* 215.722
A.S. LD 2504

Beethoven : Egmont, Ouverture et musique de scène — *VOX.* 10.870
DUC. 320 C-001
Fidelio (intégral, en allemand) :
DG 18.390/1
VSM. FALP 323/5
Messe en ré *maj.*— DG 18.224/5
Messe en *ut* maj. — *VOX.* PL 6300
Lieder — *VSM.* FALP 447
DEC. LW 5237
Pergolèse : La Serva Padrona —
ARC. 14.064
CET. 50.036

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Antonio de Cabezon : Pièces pour orgue (ou clavier) — *VAL.* MB 17
COT. 20.142
DUC. 450 C-049

Andrea Gabrieli : Œuvres pour orgue — *COT* MC 20.048
HM. HMC 25.109

Giovanni Gabrieli : Canzonas, pour orgue : *HM.* HMC 25.109
Ricercare — *COT.* 20.048
Frescobaldi : Œuvres pour clavecin ou orgue — *LUM.* AMS 2/3
ARC. AP 13.043
ARC. 13.045
HM. HMC 30.109

Froberger : Suites - Variations pour clavecin — *ARC.* 37.098
Toccata et Fugue, pour orgue — *COT.* 20.029

Buxtehude : Anthologies d'œuvres pour orgue — *ARC.* 14.076
HM. HMD 30.523
VAL. MB1 ainsi que MB11, MB 21, MB 31

Pachelbel : Œuvres pour orgue — *LUM.* LD 2-352
L'Orgue français (Du Mage - Titelouze - Marchand - Dandrieu, etc.) — *COT.* MC 20.160
Les organistes du siècle de Louis XIV *DIS.* 320 C-123

William Byrd : Pièces pour virginal, clavecin ou orgue — *ARC.* AP 13.026
LUM. LD L 411

Lully : Symphonies pour les couchers du Roy — *COT.* MC 20.118
Marches et Fanfares — *UNI* UDF 07
Fanfares pour le Carroussel de Monseigneur — *COT.* MC 20.086

Delalande : Symphonies pour les soupers du Roy — OL LD 163

J. Champion de Chambonnières :
Pièces pour clavecin — OL LD 64
AS 2.509
RCA 630.462
CRI CRD 130

Louis Couperin : Pièces pour clavecin ou orgue — *COT.* MC 20.125
DIS. DF 158
LUM. LD 2-353
CRI. CRD 130

D'Anglebert : Pièces pour clavecin — OL 64
CRI CRD 130
A.S. 2509

François Couperin : Pièces pour clavecin (intégral) OL OL 50.052/67
Nombreux enregistrements de pièces isolées.
Anthologie d'œuvres pour divers ensembles d'instruments (Concerts Royaux — Goûts réunis) — *BAM.* LD 056
BAM. LD 049
OL LD 156
Sonates (pour ensembles instrumentaux divers) OL LD 63
BAM. LD 049
OL LD 156
OL 205/6
Suites, violes et clavecin — OL 50.164

Dandrieu : Pièces de clavecin *LUM.* 1850
CRI. CRD 130
Pièces d'orgue — *CT.* MC 20.144
LUM. LD 1-105

Rameau : Pièces pour clavecin (intégral) — *VEG. album* VAL 14
Nombreux enregistrements de pièces isolées.
Pièces de clavecin en concert OL 50.083
Concerts en sextuor — OL 50.084

Daquin : Pièces pour clavecin —
LUM. LD 2-410
OL LD 64
PAT. DTX 234
Un siècle de musique à Versailles — *DIS.* 320 C-130

Domenico Scarlatti : Sonates pour clavier (Sélection) — *DIS.* DF 139 et 140
VSM. FJLP 5055
DEC. LXT 2918
Nombreux enregistrements de pièces isolées.

Torelli : Concerti grossi — OL LD 115/6
Sinfonia pour orchestre —
ERA. LDE 3031
HM. HMA 119

Corelli : Concerti grossi —
VOX. album PL 7893
Sonates en trio — *VOX album* DL 163
Sonates pour violon et basse —
AS. 3008
ARC. 37.035

Vivaldi :
12 Concerti pour divers solistes et orchestre à cordes, op. 3 —
VOX alb. VP 273
12 Concerti pour vioon et orchestre à cordes, op. 8 — *VOX alb.* DL 173

Six Concerti pour flûte et orchestre à cordes, op. 10 — *DIS.* DF 129
Concerti à 3, 4 ou 5 solistes, sans orchestre — *BAM.* LD 013
BAM. LD 06
Concerti pour hautbois et orchestre à cordes — *VOX* 10.720
Concerti grossi pour orchestre à cordes. *PHI-REA* C 7
OL 5073
Concerti pour violoncelle et orchestre à cordes — *LUM.* LD 3-436
RCA 600.002
Nombreux enregistrements de Concerti pour divers instruments et groupes d'instruments.

J.-S. Bach :
Anthologies d'œuvres de Clavecin — *RCA* 630.469 et *VSM* GI COLH 71
Clavecin bien tempéré —
1er livre — *RCA* 630.474/6
2e livre — *RCA* 630.270/2
Suites anglaises — *ARC.* 14.072/4
Suites françaises — *ARC.* 14.095/6
Inventions, pour clavier — *ARC.* 13.014 et 13.015
Variations « Goldberg » — *DEC.* 215.808
VAL MB 68
Fantaisie chromatique —
Concerto italien — *VSM. GI* COLH 71
Concertos pour clavecin solo — AS 2503
Concertos pour violon et orchestre à cordes *ERA* LDE 3107
VSM. GI COLH 77
Concertos pour un clavier et orchestre à cordes — *PHI.* G 03.017
DIS. 325.072
Concertos pour plusieurs claviers et orchestre — *COL.* FCX 550
DIS. 325.073
Concerto pour 2 violons et orchestre — *VSM. GI* COLH 77
Concerts Brandebourgeois (intégral) — *RCA* 630.496/7
OL LD 177/9
DECA LXT 5198/9
Suites pour orchestre — *DIS.* DF 2223
Partitas pour clavier (Intégral) — *PHI.* A 00.172/4
VAL. MB 8/18/28
Sonates et partitas pour violon solo (intégral) — *ODE.* XOC 125/7
Sonates pour violon et clavier (intégral) *DIS.* DF 209/10
Sonates en trio — OL 52
CDM Ldy 3138
Orgue, œuvre intégrale —
1° *DIS.* DF 119/20 ; 131 ; 136 ; 143 ; 146/7 ;193.
2° *ERA.* DP 32-10
3° *ERA.* LDE 3092.
45 Chorals pour orgue (intégral) — *PHI.* A 00.275/6
VEN. LM 8/9
ARC APM 14.021/2

Haëndel :
12 Concerti grossi, op. 6 (intégral) — *ARC.* 14.091/4
VOX PL 10.043
DIS. alb. DF-F (DF 89 ; DF 157 ; DF 112) *DIS. alb.* DF-F
Six concertos pour orchestre, op. 3, n° 3 *ARC.* 13.044
Concerto pour orchestre, *do* maj. — *ERA.* 3054
Concertos pour orgues et orchestre — *DIS. alb.* DF-H
VOX alb. PL 7802
Concerti hautbois-orch. — *ARC.* 13044
Sonates pour flûte et clavecin — OL LD 15
Sonates pour hautbois et clavecin — *DIS.* DO-LD 6
Six sonates pour violon et clavecin (intégral) - *VEG.* C 37-A 39/44
Suites pour clavecin — *VSM.* FALP 495
RCA 630.462
Water Music — *ARC.* APM 14.006
Royal Fireworks — *ARC.* AP 13.012

Karl-Philipp Emmanuel Bach :
Anthologie d'œuvres — OL LD 53
Concerto clavecin-orch. — OL 50.138
Concerto clavecin-pianoforte-orchestre *AM.* HMAC. 30.524
Concerto piano-orch. - *DUC.* LPG 8324
Sonates pour piano — *ERA.* 42.027
VEG. C 37 - A 49
Symphonies pour orchestre de chambre *DUC.* LPG 8324
Symphonie pour cordes et clavecin — *ERA.* LDE 3072

Stamitz (Johann) :
Anthologie d'œuvres — *ARC.* 14.089

Haydn :
44e Symphonie (Funèbre), *mi* min. — DG 18.180
45e Symphonie (Les Adieux), *fa* dièse min. — *COL.* FCX 462
DG. 18.397
82e Symphonie (L'Ours), *ut* maj. — *VOX* PL 10.340
83e Symphonie (La Poule), *sol* min. — *COT.* 20.148
85e Symph. (La Reine) — *DIS.* DF 116
92e Symphonie (Oxford), *sol* maj. — *DEC.* LW 5293
DG 18.363
94e Symphonie (La Surprise), *sol* maj. *FON.* 699.036
VSM. FBLP 25034
100e Symphonie (Militaire), *sol* maj. — *AE* Acl 41
DG. 19151
101e Symphonie (L'Horloge), *ré* maj. — *MER* 50.155
COL. FCX 437
103e Symphonie (Roulement timbales), *mi* b. maj. *FON.* 699-036
104e Symphonie (Londres), *ré* maj. — *DEC.* LXT 5369
DG 18.363
Concertos pour clavier et orchestre — OL LD 59
VEG. C 35 - S 209
VOX. 11.130
Concertos pour hautbois et orchestre — DG 19.147
DIS. 325.026
Concerto pour violon et orchestre — *FON.* 699.025
Concerto pour violoncelle et orchestre — *DEC.* LXT 2968
Trios (piano, violoncelle et violon ou flûte) *VEG.* C 35 - S 109
OL LD 35
VSM. Gi COLH 12
Quatuor à cordes, n° 17 — *DUC.* LPG 8338
Six quatuors à cordes (n° 25 à 30) — *ERA* LDEC 1/3

Quatuor à cordes, nº 68 (L'Alouette) — DG 18.315
Quatuor à cordes, nº 78 (Empereur) — DG 17.079
Nombreux autres enregistrements de divers quatuors.
Sonates pour piano — *ARC.* 37.148
DEC. LXT 5467
DIS. DF 194
Gossec : Symphonie, op. 5 nº 2 — *DIS.* DO 26
Symphonie à 17 parties — *COL* FCX 383
Mozart :
35e Symphonie (Hafnner), *ré* maj. k. 385
FON. 699.023
DG 619.169
36e Symphonie (Linz), *do* maj. K. 425
FON. 699.035
PHI. L 01.343
38e Symphonie (Prague), K 504 — *FON.* 699.023
DG 18.176
39e Symphonie *mi* bémol maj. ,K 543 — *FON.* 699.035
COL. FCX 145
40e Symphonie, K 550 —
VSM. FALP 30.033
RCA A 630.229
41e Symphonie (Jupiter) K 551 —
COL. FCX 688
COL. FC 25.105
Nombreux autres enregistrements.
20e Concerto piano et orchestre K 466
VSM. FBLP 25.062
COL. FCX 444
21e Concerto piano-orchestre, K 467 —
VSM. FALP 510
VSM. GI COLH 67
FON. 699.030
24e Concerto piano-orchestre, K 491 —
VSM. GI COLH 44
25e Concerto-piano-orchestre, K 503 —
COL. FCX 444
27e Concerto-piano orchestre, K 595 —
FON. 699.033
Nombreux autres enregistrements.
3e Concerto violon-orchestre, K 216 —
SUP. LPV 244
4e Concerto violon-orchestre, K 218 —
VSM. FBLP 25.068
VSM. FALP 426
5e Concerto violon-orchestre, K 219 —
RCA 600.415
VSM. FALP 426
Petite musique de nuit —
VSM. FALP 30.033
Sonates pour piano (intégrales) —
VOX. 110/160
Enregistrements de toutes les œuvres pianistiques — *Col.* FCX 311 à 321
Sonates piano-violon (intégrales) — *DIS.* DF 121 à 124 et 185 à 188
Quatuors à cordes (collections) —
PRA.
PHI.
DIS. album DF-G
DIS. DF 59/60
Beethoven :
Les neuf symphonies dirigées par Toscanini — *RCA* 660.321 à 327
Nombreux autres enregistrements.
Cinq Concertos pour piano et orchestre (intégral) — DG 18.371/4
RCA 630.410/14
Concerto violon et orchestre —
PHI. G 03.511
COL. FCX 30.077
Ouvertures — *VOX.* PL 8020
RCA 630.365
Quatuors à cordes (intégral) —
COL. FCX 240/9
DIS. DF - E
Nombreux autres enregistrements.
32 Sonates pour piano (intégral) —
DIS. DF - C/D
DECCA
Deusiche Gramophon
Nombreux autres enregistrements.
Sonates violon-piano (intégral) —
DIS. DF 167 à 170
PHI L 00400/9/12/30
VSM. FALP 421/5
Nombreux autres enregistements.
Trios à cordes — *RCA* 600.459 et 600.468
ALG. LDA D 220
AS-LD 3003
BAM LD 058
PHI. REA C 20
Septuor op. 20 — *ODE* XOC 106
Musique de la Révolution et de l'Empire
COL. FCX 833

INDEX

VOLUME II

A

Académie Royale..... 10 - 15 - 44
Accords (chez Rameau)..... 38 - 39
Actus tragicus..... 51
Adagio..... 22
Adam de la Halle..... 15
Air..... 8 - 12
Chez Bach..... 51
Gluck..... 45
Haëndel..... 54 - 55
Haydn..... 59
Lully..... 35
Mozart..... 64
Da Capo.. 12 - 52 - 54 - 55 - 59
En deux parties..... 12 - 59
Albreschtberger..... 27
Alceste..... 33 - 43 - 46 - 47
Allégorie..... 12
Allegro..... 21 - 22 - 26
Allemande..... 21
Alto..... 28
Andante..... 22 - 23
Antécédent (fugue)..... 20
Ariane..... 8
Ariette..... 16
Arioso..... 39 - 51
Armide..... 33 - 35
Arnaud (Abbé)..... 46 - 47
Athalie..... 14

B

Bach (J.-S.).. 12 - 13 - 14 - 20 - 22 - 23
25 - 28 - 48 à 51 - 56 - 57
69 - 73.
Bach (K.-P.-Em.)..... 23 - 57 - 58 - 70
Bailli du Roulet..... 44 - 45
Ballet de (Cour)... 10 - 33 - 34 - 35 - 39
(dans l'Opéra)..... 41
(Gluck)..... 46
Beaumarchais..... 17 - 65
Beethoven..... 6 - 9 - 24 - 25 - 27 - 28
29 - 57 - 58 - 68 à 74
Benserade..... 10
Bible..... 13
Boileau..... 44
Bonn..... 68
Boucher..... 16
Bouffe (Opéra).... 15 - 16 - 17 - 40 - 67
Bouffons (guerre des) 15 - 16 - 40 - 46 - 47
Bourrée..... 21
Brunswick (Th. de)..... 68
Buxtehude..... 20
Byrd (William)..... 20

C

Cabezon (A. de)..... 20
Cadence..... 25
Cadmus et Hermione..... 33
Café (Cantate du)..... 51
Calsabigi..... 43 - 45
Cambert..... 10 - 33
Canon..... 19
Cantate..... 12 - 13 - 20
(de Bach)..... 48 - 49
Cantique..... 13 - 51
Cantor..... 48
Canzone..... 20
Carissimi..... 12 - 14
Cassation..... 26
Castor et Pollux..... 39
Cavaliere (E. di)..... 12
Cavalli..... 8
Cavatine..... 59
Chambonnières (de)..... 22
Champmeslé..... 34
Chansons (de danse)..... 21 - 24
Charpentier (M.-A.)..... 14
Chasse (Cantate de la)..... 50
— (Symphonie La)..... 58
Chasseur et la Laitière (Le)..... 16
Chœur..... 12
(Bach)..... 49 - 51 - 52
(Beethoven)..... 72
(Gluck)..... 46
(Haëndel)..... 55
(Haydn)..... 59
(Lully)..... 35
Choral..... 13
(Bach).... 48 - 49 - 50 - 51 - 52
Clarinette..... 28
Classicisme..... 5 - 34 - 70
Clavecin..... 20 - 28
— (bien tempéré)..... 50
— (Pièces pour)..... 38
Clavicorde..... 28
Clérambault..... 20
Clercs (de la Basoche)..... 15
Coda..... 20 - 23
Comédie (Ballet)..... 10
— (de chansons)..... 15
— (musicale)..... 65
Concerto..... 19 - 24
— (Bach)..... 48 - 50
— (Mozart)..... 62 - 63
Contrebasse..... 28
Contrepoint..... 19 - 49
Contre sujet (fugue)..... 20
Cor..... 28
Corelli..... 25
Corneille..... 35
Couperin..... 20 - 22
Création (La)..... 14 - 57 - 58 - 59
Cyclique..... 24

D

Dalayrac..... 16
Danceries..... 5
Danses..... 8 - 35
Dauvergne..... 16
Déclamation musicale :
(Gluck)..... 45
(Lully)..... 34
(Rameau)..... 39
(Renaissance)..... 7
Défi de Phœbus et de Pan (Le)..... 51
Descriptif..... 14 - 55 - 58 - 59 - 60
Déserteur (Le)..... 16
Destouches..... 40

Développement..... 20 - 23 - 71 - 72
Devin du village (Le)..... 16
Didon et Enée..... 9
Diderot..... 40
Divertissement 8-10-15-20-26-33-38 - 44
Don Juan..... 62 - 63 - 64
Drame (biblique)..... 55
— (lyrique)..... 5 - 12 - 17 - 44
— (musical)..... 10

E

École (allemande)..... 8 - 63
— (française)..... 6 - 40
— (italienne)..... 8 - 63
Eisenach..... 48
Enfants sans soucis..... 15
Enlèvement au Sérail (L')..... 17 - 62 - 65
Ensembles (Haëndel)..... 54 - 55
— (Haydn)..... 59
— (Mozart)..... 65
Éole apaisé..... 50
Épinette..... 28
Esther..... 14
Esterhazy..... 56 - 57 - 58
Évangiles..... 13 - 51
Évangéliste..... 51
Exposition (fugue)..... 20
— (sonate)..... 22

F

Fagotto..... 28
Fantaisie..... 50
Farce..... 15
Favart..... 16
Fêtes d'Hébé (Les)..... 39
Fidelio..... 9 - 69 - 70 - 73
Final..... 22 - 25 - 26 - 39 - 63 - 64 - 71
Flûte..... 28 - 46
Flûte Enchantée (La)..... 62 - 64
Florentin..... 7 - 34 - 44
Foire (St-Germain)..... 15
— (St-Laurent)..... 15 - 16
— (Théâtre de la)..... 15
Formes (classiques)..... 19
Francken..... 9
Frescobaldi..... 20
Froberger..... 20
Fugue..... 19 - 20 - 49 - 50 - 72

G

Gabrieli..... 13 - 20
Gavotte..... 21 - 39
Gigue..... 21
Gluck. 5 - 9 - 10 - 17 - 28 - 29 - 43 à 47 - 63
Gossec..... 26
Grande Bande ves violons..... 33
Grétry..... 16
Greuze..... 40
Grimm..... 40
Guerre des Bouffons..... 16 - 40 - 46 - 47
Guicciardi (Juliette)..... 68

H

Haëndel.. 9-12-13-14-22-23-53 à 55 - 61
Halle..... 56
Hambourg (Opéra de)..... 9
Harmonie..... 10 - 13 - 34 - 38 - 40 - 49
Haydn... 23-25-26-27-29-56 à 60-70-73
Heiligenstadt..... 73
Hercule..... 50
Héroïque (Symphonie)..... 72
Hiller..... 17
Hippolyte et Aricie..... 38
Historicus..... 12

I

Idoménée..... 62
Imitation..... 19 - 20 - 50
Indes Galantes (Les)..... 39
Instruments..... 10 - 20
Inventions (Bach)..... 50
Iphigénie..... 28 - 44 - 47
Israël en Egypte..... 53 - 55

J

Jardinier et son Seigneur (Le)..... 16
Jeu de Robin et Marion (Le)..... 15
Judas Macchabée..... 53 - 55

T

Keiser..... 9

L

La Bruyère..... 42 - 44
La Fontaine..... 44
Le Nôtre..... 35
Léonore..... 9
Le Riche de la Pouplinière..... 26 - 38
Lettres (sur Omphale)..... 41
— (sur la Musique française)... 41
— (de Mozart)..... 65 - 67
Lied..... 17 - 23 - 25 - 71
Lobkowitz..... 69
Lucile..... 17
Lully 5-10-15-16-17-33 à 37-38-39-40 - 43
Luth..... 28 - 52
Luther..... 13

M

Machines..... 8 - 35 - 39 - 41
Madrigal..... 7 - 19 - 24
Mannheim..... 26
Marchand..... 20
Marmontel..... 46
Mattheson..... 56
Mazarin..... 10
Melzi..... 43
Mendelssohn..... 49
Menuet..... 22 - 23 - 26 - 39 - 71
Messe (Beethoven)..... 28 - 69 - 70 - 73
— (Bach)..... 52
— (Lozart)..... 62
Messie..... 53 - 54 - 55
Militaire (Symphonie)..... 58
Milton..... 58
Molière..... 10 - 33
Monnet (Jean)..... 16
Monodie..... 12 - 13
Monsigny..... 16
Monteverde..... 7
Moralité..... 15
Moreau..... 14

Motet ..... 19 - 24 - 62
Mozart 5 - 6 - 9 - 17 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28
29 - 38 - 61 à 67 - 68 - 70 - 73
Musique de Chambre..... 19 - 27
d'Église 27
Instrumentale..... 19
Récitative 8
de la Réforme..... 13

N

Napolitain (Opéra)..... 8
Noces de Figaro..... 17 - 62 - 65
Nocturne 26
Nouvelle Héloïse (La)..... 41

O

Omphale (Lettre sur)..... 40 - 41
Opéra (auteurs) :
Beethoven 69
Gluck ..... 43 à 47
Haëndel ..... 53 - 54
Lully..... 33 à 37
Mozart 63
Rameau ..... 38 à 42
Opéra (écoles) :
Allemagne..... 8 - 9
Angleterre 9
Florence 8
France..... 9 - 10
Naples..... 8
Rome 8
Venise..... 8
Opéra (genres) :
Ballet 10
Bouffe..... 15 - 16 - 17 - 40 - 63
Comique 5 - 15 - 16 - 17 - 43 - 65
Demi caractère (de)..... 17
Fantastique 64
Giocoso..... 64
Romantique..... 9 - 64
Sacré..... 12
Seria 63
Symphonique..... 9 - 64
Opérette..... 17
Oratorio..... 5 - 9 - 12 - 20
(Auteurs) :
Bach ..... 51 - 52
Haëndel ..... 53 - 54 - 55
Haydn..... 57 - 58
Oratorio (écoles) :
Allemagne ..... 13 - 14
Angleterre 14
France..... 14
Italie..... 12 - 13
Orchestre ..... 29 - 41
(Auteurs) :
Bach ..... 49 - 52
Beethoven 73
Gluck 16
Haëndel 55
Lully..... 34
Mozart 64
Rameau 39
Ordre..... 21 - 22
Orfeo ..... 8 - 10
Orgue 20
Orlando..... 56
Ornements..... 39 - 40 - 45 - 46 - 60
Orphée ..... 28 - 43 - 47
Ours (Symphonie de l')..... 58

P

Pachelbel 20
Paradis perdu (Le)..... 50
Parodie..... 15
Passion..... 13
(Bach)..... 48 - 49 - 51 - 52
Pastorale 10
(Symphonie)..... 72
Pavane 52
Pédale (fugue)..... 20
Pentecôte (Cantate de la)..... 51
Pergolèse 16
Perrin (Abbé)..... 12 - 33
Persée..... Gravure
Philidor..... 16
Piano..... 28
Piccini..... 8 - 13 - 44 - 46 - 47
Plain-chant 49
Platée..... 39
Polyphonie..... 13 - 20 - 28 - 49
Pomone..... 10
Porpora..... 56
Poule (Symphonie La)..... 58
Prélude..... 20 - 21 - 48 - 50
Presto..... 21
Privilège (de l'Académie Royale) 10-15-33
Prologue (Gluck) 45
(Lully)..... 34 - 35
Psaumes..... 13
Purcell..... 9 - 21 - 56

Q

Quatuor 19
(Auteurs) :
Beethoven ..... 27 - 69 - 70 - 71
Haydn..... 27 - 57
Mozart ..... 27 - 62
Querelle (des Bouffons)..... 46
(des Lullistes et des Ramistes) 40
Quinault..... 35
Quintette 27
(Auteurs) :
Beethoven ..... 69 - 70 - 73
Mozart 62

R

Racine..... 14 - 34
Rameau 10 - 16 - 17 - 22 - 29 - 38 à 42 - 43
Ramistes..... 40
Rationalisme 5
Récitatif..... 5 - 7 - 12 - 13
(Auteurs) :
Bach 51
Gluck ..... 45 - 46
Haëndel 54
Haydn..... 59
Lully..... 34 - 35
Mozart 64
Rameau 39

Réexposition ..... 23 - 25 - 71
Réforme 13
Reine (Symphonie de la)..... 59
Renaissance ..... 21 - 49
Rentrée (fugue)..... 20
Réponse (fugue)..... 20
Représentation (de l'Ame et du Corps) 12
Requiem (Mozart)..... 28 - 62 - 63 - 67
Révolution..... 5 - 26
Riccercari..... 20
Ritournelle..... 8 - 26
Rodolphe (Archiduc)..... 69
Romantisme..... 6
Rome (Opéra à)..... 8
Rondeau..... 23 - 25 - 71
Rossi (Luigi)..... 10
Rousseau (J.-J.)..... 5 - 16 - 41 - 44
Rust 24

S

Saint Evremond..... 36
Saint Thomas (de Leipzig)..... 48
Saisons (Les)..... 14 - 57 - 58 - 59
Salzbourg..... 61
Sammartini 27
Sarabande ..... 21 - 39
Saül..... 56
Scarlatti..... 8 - 12 - 22 - 27
Scherzo..... 22 - 23 - 74
Schiller 73
Schütz..... 8 - 13 - 28
Sedaine..... 16
Septuor..... 27 - 70
Serse 56
Servante Maîtresse (La)..... 16 - 40
Sextuor..... 27
Sonate..... 19 - 21 à 27
(Auteurs) :
Bach ..... 48 - 50
Beethoven ..... 69 - 73
Haëndel 56
Haydn..... 57 - 58
Mozart ..... 62 - 63
Stamitz..... 26
Steffani (Abbé)..... 27
Strette (fugue)..... 20
Suite..... 19 - 21 - 22 - 24 - 38 - 50
Sujet (fugue)..... 19 - 20
Surprise (Symphonie La)..... 58
Symphonie... 12 - 19 - 23 - 25 - 26 - 27
sacrée 13
Symphonie (Auteurs) :
Beethoven ..... 28 - 69 à 73
Haydn..... 57 - 58
Lully..... 35
Mozart ..... 62 - 63

T

Tableau parlant (Le)..... 17
Tamerlan 56
Théâtre (de la Foire)..... 15
Thésée..... 33
Timbre 15
Toccata 50
Tonalités (chez Rameau)..... 38 - 39
Torelli..... 28
Tragédie grecque.....7-46
lyrique 15
Transcriptions..... 5 - 21 - 24
Trio..... 19 - 23 - 27 - 62 - 69
Trombone..... 28 - 46

V

Variation 72
Vaudeville 15
Venise (Opéra à)..... 8
Viadana 24
Viole ..... 28 - 52
Violons (Grande Bande des)..... 33
Violoncelle 28
Viotti 25
Virginal..... 28
Virtuosité..... 6 - 8 - 25 - 44 - 55
Vivaldi 25
Vocalises..... 8 - 52 - 55 - 60

W

Wagner..... 69
Watteau..... 16
Weber (Constance)..... 60
Weimar..... 48

TABLES DES MATIÈRES

Avant-propos 3

Introduction. — XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES 5

PREMIÈRE PARTIE

LES FORMES

Chapitre I. — L'OPÉRA 7
En Italie 7
En Allemagne 8
En Angleterre 9
En France 10

Chapitre II. — L'ORATORIO 12
En Italie 12
En Allemagne 13
En Angleterre 14
En France 14

Chapitre III. — L'OPÉRA-COMIQUE 15

Chapitre IV. — MUSIQUE INSTRUMENTALE 19
La Fugue 19
La Suite 21
La Sonate 22
Le Concerto 24
La Symphonie 26
La Musique de chambre 27
Les instruments 28

Chapitre V. — LA MUSIQUE EN LA RÉVOLUTION 30

DEUXIÈME PARTIE

LES MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES

Chapitre VI. — LULLY 33
Chapitre VII. — RAMEAU 38
Chapitre VIII. — GLUCK 43
Chapitre IX. — J.-S. BACH 48
Chapitre X. — HÆNDEL 53
Chapitre XI. — HAYDN 56
Chapitre XII. — MOZART 61
Chapitre XIII. — BEETHOVEN 68
DISCOGRAPHIE 75
INDEX 79

Les Gravures et Impressions Musicales A.Brousse. Bordeaux-France

COSTUME DE BALLET

Jeune Egyptien représentant le printemps dans les FÊTES DE L'HYMEN, Ballet héroïque poème de Cahuzac.

Musique de RAMEAU (5 novembre 1748)

(Bibliothèque de l'Opéra)

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

L'HISTOIRE de la MUSIQUE

de **C. MARTINES,** *professeur de chant.*

Ouvrage préfacé par **H. BOURGOIN,** *Inspecteur général de l'Instruction publique et conforme aux nouveaux programmes relatifs à l'enseignement de la musique.*

Edition revue et corrigée avec nouvelles discographies

1er TOME : Des origines au XVIIe siècle. Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année. - E. P. S. 1re année.
2e TOME : Du XVIIe siècle à Beethoven. Classes de 4e. - E. P. S. 2e année.
3e TOME : De Beethoven à nos jours. Classes de 3e. - E. P. S. 3e année.

L'HEURE du SOLFÈGE

de **B. FOREST,** *professeur de chant.*

1er LIVRE : Classes de 6e et 5e.
2e LIVRE : Classes de 4e et 3e. { Classes de **Jeunes Filles.** Classes de **Garçons..**
3e LIVRE : Classes supérieures.

"POUR CHANTER"

de **B. FOREST,** *professeur de chant.*

Préface de **H. BOURGOIN,** *Inspecteur général de l'Instruction publique*

LIVRE DU MAITRE
LIVRE DE L'ELEVE, 1re partie. Classe de 6e et 5e..
— 2e partie. Classe de 4e et 3e.
— 3e partie. Classe de 2e et 1re.

FLORILÈGE de CHANTS POPULAIRES

L'Enseignement du Chant par le Folklore français et étranger
par **A. RAVIZÉ** *et* **J. BARRÉ.**

Préface de **ROGER-DUCASSE,** *Inspecteur principal de l'enseignement de la musique dans les écoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.*

1er LIVRE : Cours élémentaire. — 2e LIVRE : Cours moyen.

LES BONNES NOTES

B. FOREST

Livre de Musique pour les Classes primaires (E.P.E.)

1er VOLUME (1re et 2e année) — 2e et 3e VOLUMES à paraître

COLLECTIONS d'AIRS des Grands Maîtres de la Musique

à 2 voix égales à l'usage des enfants des Ecoles
par **E. RAPIN,** *Inspecteur primaire.*

1er FASCICULE (20 airs). — 2e FASCICULE (20 airs).

Demandez le catalogue scolaire (envoi franco)

ÉDITIONS SALABERT
22, Rue Chauchat, Paris